



Fachbereich Medien

Scheffler, Josefine

Lars von Trier

- Vom „Idioten“ zum „Antichrist“ -

**Ein Künstler zwischen Avantgarde und
Mainstream-**

– eingereicht als Bachelorarbeit –

Hochschule Mittweida – University of Applied Science (FH)

Berlin-2010



Fachbereich Medien

Scheffler, Josefine

Lars von Trier

- Vom „Idioten“ zum „Antichrist“-

**Ein Künstler zwischen Avantgarde und
Mainstream-**

Lars von Trier

- From "Idiots" to "Antichrist"-

An Artist between avantgarde and mainstream-

- eingereicht als Bachelorarbeit –

Hochschule Mittweida – University of Applied Science (FH)

Erstprüfer

Herr Prof. Dr.

Otto Altendorfer

Zweitprüferin

Frau

Jenny Krüger

Berlin – 2010

„Scheffler, Josefine:

Lars von Trier – Vom „Idioten“ zum „Antichrist“ -

Ein Künstler zwischen Avantgarde und Mainstream - 2010 - S.87

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), Fachbereich Medien,
Bachelorarbeit“

„Referat“

Die Bachelorarbeit entwickelt eine umfassende Einordnung der Werke und der Person Lars von Trier.

Unter dem Vergleich zwischen seinem führenden Dogma – Film „Idioten“ und dem 2009 produzierten Film „Antichrist“, wird eine Prognose für die Dogmatreue im 21. Jahrhundert entstehen.

Ziel der Arbeit ist es, Unterschiede, Gemeinsamkeiten und Parallelen zwischen den Filmen heraus zustellen, sowie eine Ursache für die Rückkehr von Triers zum kommerziellen Kino zu finden.

Im Laufe der Arbeit wird dieses bewiesen.

Neben der Analyse der Filme werden der Einfluss und die Wirkung der europäischen Filmästhetik und Erzählform, sowie der Künstler Lars von Trier und dessen Einfluss auf moderne Erzählformen untersucht.

Dahinter steht ebenso die Frage, inwieweit von Trier mit dem Medium Film an sich experimentiert, aber auch seine neuerliche Anpasstheit an die kommerzielle Filmindustrie.

Am Ende der Arbeit wird anhand der aufgezeigten Entwicklung zwischen von Triers umstrittensten Werken eine Prognose für die Entwicklung von Triers filmischen Schaffens und die Bedeutung für die europäische Filmindustrie stehen.

Inhalt

1. Lars von Trier	6
1.1. Biografie	6
1.2. Ein Blick in Triers Psyche	11
1.3. Filmographie	13
1.4. Bedeutung für die Filmindustrie	14
2. Dogma 95	16
2.1. Vorformen	16
2.2. Entstehung	16
2.3. Das Manifest	18
2.3.1. Die Präambel	18
2.3.2. Das Keuschheitsgelübde	19
2.3.3. Bewertung	20
2.4. Dogma 95 im 21. Jahrhundert	21
3. Idioten	23
3.1. Einleitung	23
3.1.1. Grundinformationen	23
3.1.2. Inhaltsangabe	23
3.2. Hauptteil	26
3.2.1. Technik	26
3.2.1.1. Bildgestaltung	26
3.2.1.2. Montage und Ton	28
3.2.2. Charaktere	29
3.2.2.1. Protagonisten	29
3.2.2.2. Entwicklung der Protagonisten	31
3.2.2.3. Kostüme	32
3.2.3. Schauplätze	33
4. Antichrist	34
4.1. Einleitung	34
4.1.1. Grundinformationen	34
4.1.2. Inhaltsangabe	34
4.2. Hauptteil	38
4.2.1. Technik	38
4.2.1.1. Kamera	38
4.2.1.2. Perspektiven und Einstellungsgrößen	40

4.2.1.3. Licht und Farbgestaltung.....	41
4.2.1.4. Montage.....	42
4.2.1.5. Musik und Ton.....	43
4.2.2. Charaktere.....	44
4.2.2.1. Protagonisten.....	44
4.2.2.2. Entwicklung der Protagonisten	44
4.2.2.3. Kostüme.....	45
4.2.3. Schauplätze.....	46
5. Vergleich.....	47
5.1. Kritische Stellungnahme zu beiden Werken.....	47
5.1.1. Genreeinordnung.....	47
5.1.2. Dramaturgische Rezension.....	48
5.1.2.1. Idioten.....	48
5.1.2.2. Antichrist.....	51
5.1.3. Schauspielerische Rezension.....	54
5.1.3.1. Idioten.....	54
5.1.3.2. Antichrist.....	55
5.1.4. Erfüllung der Erwartungshaltung.....	56
5.2. Bedeutung von „Idioten“ für Dogma 95.....	58
5.2.1. Vergleich mit den Grundmanifesten des Dogma 95.....	58
5.2.2. Abweichungen und Weiterentwicklung.....	59
5.2.3. Auswirkungen für Dogma 95.....	60
5.3. Symbole und Hauptmotive.....	61
5.3.1. Symbole	61
5.3.1.1 Idioten.....	61
5.3.1.2 Antichrist.....	62
5.3.2. Hauptmotive	64
5.4. Von Triers Werke als Spiegel seiner Seele.....	66
5.5. Abkehr vom Dogma zum Mainstream.....	67
5.5.1. Vom Regelwerk zu „Chaos regiert“.....	67
5.5.2. Umgang mit der Realität im Film.....	70
5.5.3. Veränderte Ästhetik.....	71
6. Zukunftsprognose.....	73
7. Schluss.....	74
Literaturverzeichnis.....	76
Anlagen	81

1 Lars von Trier

1.1 Biographie

Lars von Trier ist zweifelsohne einer der bedeutendsten europäischen Regisseure des 21. Jahrhunderts. Über ihm, so sagt die Zeitschrift „Der Spiegel“, steht nur noch Pedro Almodovar^{1,2}.

Er selbst behauptet, der Bedeutendste zu sein, geht man von seiner Verkündung bei den Filmfestspielen in Cannes 2009 aus.

„Der beste Regisseur der Welt“ schmettert er Publikum und Kritikern unverhohlen entgegen, als diese sein neuestes Werk „Antichrist“ verreißen.

Doch wer ist der Mann, der hinter dieser offenkundigen Arroganz gegenüber Kollegen und Filmkritikern steht?

Lars Holbæk Trier wird am 30. April 1956 in Kopenhagen, Dänemark als Kind eines gut situierten Beamtenpaares geboren³.

Triers Jugend prägen bereits von Kindesbeinen traumatische Erlebnisse, die ihn später zu einem der bemerkenswertesten, aber auch schwierigsten Regisseure unserer Zeitgeschichte machen.

Er gehört in der Schule zu jenen Kindern, die sich gerne als Außenseiter sehen, obwohl es keinerlei Grund dafür gibt und er liebt es seine Andersartigkeit so oft er kann zu inszenieren.

Bis heute sollen Selbstinszenierung und Andersartigkeit prägende Elemente der öffentlichen Person Lars von Trier bilden.

Seine Mutter, die als Sozialbeamtin u.a. eine Hilfsgruppe für Legastheniker leitet, ist dafür bekannt, weder religiöse noch emotionale Ausbrüche zu dulden oder zu bestärken.⁴ So nutzt Lars bereits früh seine Filme, um sich selbst, aber auch die Glaubensfrage zu ergründen⁵. Denn das frühcineastische Schaffen, zu dem es den jungen Lars zieht, wird konträr zur strengen Erziehung, von der Mutter bestärkt und gefordert. Bis heute ist der Zwiespalt zwischen Kirche und Glauben eines der Hauptmotive seiner Filme.⁶

¹ Spanischer Filmregisseur
² o.A., prisma.de, 14.07.2010
³ Vgl. Müller 2009, 693
⁴ Vgl. Ibertsberger 2007, 82
⁵ Vgl. Zwick, 2008, 159
⁶ Vgl. Martig, 2008, 141

Ein Wendepunkt seines Lebens ist, der Tod seiner Mutter. An ihrem Sterbebett muss er erfahren, dass der Mann, den er als seinen Vater kennt, nicht der leibliche ist⁷. Seine so vorzüglich inszenierte jüdische Vergangenheit, die auch in seinem ersten Werk „Europa“, in dem er selbst einen Juden spielt⁸, eine wichtige Rolle einnimmt, ist damit hinfällig, nicht jedoch seine vielfach angestrebte Einzigartigkeit: Diese hat lediglich eine neue Wendung genommen.

Neben den frühen Super8 – Filmversuchen, entstehen Lars erste Berührung mit dem Medium durch das Schauspiel, das er mit 12 Jahren in einer dänischen Kinderserie erprobt.⁹ Lars, der neben seinen zahlreichen Phobien an einem erheblichen Kontrollzwang leidet, erkennt schnell, dass er mit der Rolle des Regisseurs seine eigene kleine Welt erschaffen kann. So kommt er über den Umweg der Filmwissenschaften an der Universität Kopenhagen, schließlich 1979 an der Dänischen Filmschule an.¹⁰

Um seiner Einzigartigkeit ein ums andere Mal Ausdruck zu verleihen, entscheidet er sich für einen Namenszusatz, der sogleich Aristokratie, aber auch Künstlerelite verspricht und legt sich das „von“ zu seinem Nachnamen zu.

Früh kommt das dänische Ausnahmetalent mit den ersten internationalen Preisen in Berührung, als er 1982 für sein Abschlussfilm „Images of a Relief“ den Nationalsozialismus aufarbeitet und beim Münchener Filmfest mit dem besten Film des Jahres belohnt wird.¹¹

Um sich weiter in der cineastischen Gesellschaft zu etablieren, verfeinert er mit unzähligen Werbespots¹² seine Filmtechniken, um 1984 mit dem Krimi „Element of Crime“ als Kinoregisseur zu debütieren. Der Film, der sich mit dem Zerfall Europas auseinandersetzt, bildet den ersten Teil seiner Europatriologie, welche er 1987 mit „Epidemic“ fortsetzt und 1991 mit „Europa“ beendet.

Lars von Trier schafft es, sich mit „Element of Crime“ in die europäische Filmszene zu integrieren und wird 1984 mit dem Großen Preis der Technik bei den Festspielen von Cannes ausgezeichnet.¹³ Auch „Epidemic“ und „Europa“ werden erfolgreich in Cannes vorgestellt, wo „Europa“ den Son-

⁷ Vgl. Müller 2009 693

⁸ Vgl. Müller 2009 693

⁹ Vgl. Ibertsberger 2007, 82

¹⁰ Vgl. Müller 2009 693

¹¹ Vgl. Arthaus Collection „Idioten“ Booklet, 2009, 11

¹² Vgl. Arthaus Collection „Idioten“ Booklet, 2009, 11

¹³ Vgl. Arthaus Collection „Idioten“ Booklet, 2009, 11

derpreis der Jury, und ein weiteres Mal den Großen Preis der Technik in Cannes gewinnt.¹⁴

Fortan, so scheint es, soll dem erfolgreichen europäischen Regisseur auch der Eintritt in die Tore Hollywoods nicht verweigert werden.

Lars von Trier entscheidet sich jedoch gemeinsam mit dem befreundeten Regisseur Niels Vørsel für das Langzeitprojekt „Dimension“. 30 Jahre lang, wollen die beiden in verschiedenen Metropolen Europas jährlich drei Minuten filmen, um 2024 das Endprodukt dem Publikum vorstellen zu können. Spätestens da wird klar, dass nicht nur von Triers klassische Reisephobie ihn an der Eroberung Hollywoods hindern wird, sondern auch seine tiefe Verbundenheit zu Europa¹⁵. Die Verfilmung, die sich mit einer politischen Intrige auseinandersetzt, wird später aufgrund des Todes von einem von Triers Hauptakteuren und seiner Auslastung mit anderen Projekten, für unbestimmte Zeit verschoben und 2005 endgültig aufgegeben.

Im Jahr 1993 gründet Lars von Trier gemeinsam mit dem Produzenten Peter Aalbæk Jensen die vorerst belächelte Independentproduktionsfirma Zentropa, die aber innerhalb kürzester Zeit zur renommiertesten Filmproduktionsfirma Dänemarks entwickelt und heute fest im europäischen Filmmarkt verankert ist.¹⁶ 2005 erhielt das Unternehmen für sein kreatives Engagement den Douglas- Sirk- Preis und kann seine Popularität noch steigern.¹⁷ Heute unterhält Zentropa Ableger in Deutschland, Frankreich, Italien und vielen weiteren europäischen Ländern. Die Firma besitzt eigene Studios und bildet jährlich mehrere Regieassistenten aus.

Eines der ersten Mammutprojekte, dem sich das Zentropa-Duo nach der Firmengründung im Jahr 1994 widmet, ist die Miniserie „Geister“. Die für das Fernsehen produzierte Serie spielt im dänischen königlichen Reichshospital, in dem sich merkwürdige Dinge ereignen, die Patienten und Ärzte in Angst und Schrecken versetzen. Von Trier arbeitet in dieser Serie mit verschiedenen typischen Fernsehstilmitteln und zeigt erneut seine Fähigkeiten als Wunderkind der europäischen Filmavantgarde indem er ein vollkommenes neues Format entwickelt, das Soap mit Horror, Satire und Drama mischt. Bis heute zählt die Serie zu einem begehrten Sammlerstück. Aufgrund der großen Resonanz wurde 1997 auch eine zweite Staffel gedreht und über eine Fortsetzung spekuliert, doch durch den Tod mehrerer Hauptdarsteller, muss auch dieses Projekt schließlich aufgegeben werden.

¹⁴ Vgl. Arthaus Collection „Idioten“ Booklet, 2009, 11

¹⁵ Vgl. Müller 2009 693

¹⁶ Vgl. Arthaus Collection „Idioten“ Booklet, 2009, 13

¹⁷ Vgl. Arthaus Collection „Idioten“ Booklet, 2009, 13

1996 folgt sein bis dahin größter kommerzieller Erfolg „Breaking the Waves“. Das düstere Drama¹⁸ um die religiöse Beth McNeil, verkörpert von Emily Watson, die durch die Liebe zu ihrem behinderten Mann zur Märtyrerin wird, bringt von Trier endlich die lang ersehnte Goldene Palme von Cannes ein. Doch noch vor der Veröffentlichung des Meisterwerks¹⁹, hat von Trier jedoch mit einem anderen Projekt für Aufregung gesorgt.

DOGMA 95 heißt die neue Ausgefallenheit des manischen Kindschopfes, die er 1995 bei der Feier im französischen Odeontheater anlässlich des 100jährigen Filmjubiläums vorstellt. Ziel des kurzen Manifestes, welches er mit seinem Komplizen Thomas Vinterberg verteilt, ist es dem Kino ohne Rücksicht auf Verluste zu einer neuen realistischen Darstellung zu verhelfen.

Auf diese Weise veröffentlicht er 1998 sein bis dahin umstrittenstes Werk „Idioten“, welches sich mit einer Gruppe Menschen beschäftigt, die die Grenzen ihrer Existenz ausloten, um die Gesellschaft zu provozieren und sie zu hinterfragen.²⁰

Von Trier selbst verwirft das Manifest kurze Zeit später und widmet sich etwas Neuem: dem letzten Teil seiner „Golden Hearts“-Trilogie „Dancer in the Dark“.

Haben „Breaking the Waves“, „Idioten“ und die Europatrilogie meist mehr oder minder ein Avantgardepublikum gefordert, schafft es von Trier mit „Dancer in the Dark“ vermehrt größere Kinos zu motivieren seine Filme zu zeigen und macht sie für die Masse zugänglich.

Was sich allerdings hinter dem melodramatischen Titel mit der Popsängerin Björk als Aushängeschild verbirgt, kann wohl keiner der Kinogänger erwarten. Obgleich nicht ganz so drastisch wie „Idioten“, bewegt sich „Dancer in the Dark“, ähnlich wie „Breaking the Waves“, an den Grenzen des menschlichen Bewusstseins. Von Trier lässt in seinem ersten Musical eine junge Mutter schwer für ihren Traum, ihrem behinderten Sohn die Blindheit zu ersparen, arbeiten, um später nicht nur ihr Geld, sondern ihre ganze Existenz von der patriarchalischen gesellschaftlichen Macht zerstören zu lassen. Sein erneuter Grenzgang bringt ihm im Jahre 2000 nicht nur die goldene Palme in Cannes ein, sondern wird ebenso erfolgreich überall in der Welt verliehen. Genügend Erfolg also, um sich einer neuen Trilogie zu widmen.

¹⁸ Vgl. Beier/ Wolf, 2005

¹⁹ Vgl. Zwick, 2008, 159

²⁰ Vgl. Schaub, 2008, 88

Teil Eins seiner Amerikatrilogie, bildet „Dogville“, den er 2003 mit der amerikanischen Darstellerin Nicole Kidman besetzt. Der Film glänzt auch sonst, konträr zu seiner spärlichen Ausstattung, bei der von Trier ein Dorf in weißen Linien auf einen schwarzen Boden malt, mit hochkarätigen Schauspielern. Die allerdings drohen von Trier, mit deren übertriebenen Egos, schnell zu überfordern. Doch von Trier meistert dies und liefert erneut ein kommerziell erfolgreiches Projekt ab. Nur in Amerika gerät „Dogville“ aufgrund der Tatsache von Trier, habe durch seine Flugangst das Land noch nie betreten, schnell in Verruf.²¹ Zu deutlich äußert sich der provokante Däne trotz seiner mangelnden Landeskenntnisse über etwaige Vorbehalte gegenüber der amerikanischen Geschichte.

Dies soll er 2005 im zweiten Teil „Manderlay“ noch auf die Spitze treiben, in dem er sich dem umstrittenen Thema der Sklaverei annimmt und sich mit der Tötung eines Esels vor der Kamera in vielerlei Lagern erneut Feinde macht.²²

Bis zu diesem Zeitpunkt ist noch keine Veröffentlichung des dritten Teils der Amerikatrilogie „Washington“ geplant.²³

Auf dem bisherigen Höhepunkt seiner kommerziellen Karriere, wendet sich von Trier erneut ab, um sich dem Theaterstück „Der Ring der Nibelungen“ zu widmen, welches sich über 16 Stunden Spieldauer erstreckt und für die Bayreuther Festspiele inszeniert werden soll. Aufgrund seiner schlechten psychischen Verfassung muss er sich jedoch kurze Zeit später geschlagen geben. Es scheint, als haben sich seine Phobien und Zwänge nach jahrelangem Kampf und Streben nun über ihn gestellt und von Trier verfällt in eine tiefe Depression, bei der er 2008 ins Krankenhaus eingeliefert wird.

Zwei Jahre braucht er, um sich mit Hilfe seiner Familie, zu der mittlerweile eine Frau und vier Kinder gehören, und, wie er sagt, mit Hilfe seines neuesten Projektes von dieser Niederlage zu erholen.

„Antichrist“ soll 2009 erneut die Grenzen des Ertragbaren überschreiten und den Zuschauer gefangen nehmen, wie kein Film von Triers es vorher tut. Der gern gesehene Gast in Cannes, hat es mit „Antichrist“ zum ersten Mal geschafft, die Mehrzahl der Kritiker gegen sich aufzubringen und somit mehr Werbung für den Film gemacht, als sich jeder Produzent zu wünschen vermag.

In seinem apokalyptischen Schauermärchen, setzt von Trier sich nun mit den Grenzen des menschlichen Verstandes, der Zerstörungswut der Natur

²¹ Vgl. Beier/Wolf, 2005

²² Vgl. Beier/Wolf, 2005

²³ Vgl. Martig, 2008

und der Verteilung der Geschlechterrollen auseinander.²⁴ Und doch scheint es, als habe „Antichrist“ ihm die Kraft zurückgegeben, die er gebraucht hat. So kündigt er 2010 sein neues Werk „Melancholia“ an und verspricht, für neue Furore zu sorgen.

1.2 Ein Blick in Von Triers Psyche

Die Person Lars von Trier, die hinter dem in den Medien dargestellten „irrlichternde[n] Zeusler zwischen Genie und Clown“²⁵ steckt, ist nur schwer zu fassen.

Am stärksten ist sein Leben sowie seine Arbeit durch seine zahlreichen Phobien geprägt.

Neben der Reisephobie, die ihm den Dreh an exotischen Schauplätzen versagt²⁶, der prägnanten Angst vor dem Tod, die ihn nachts nicht schlafen und mit dem Gefühl umher gehen lässt, er bekomme Krebs²⁷, erschwert vor allem die Paranoia bei der Zusammenarbeit mit den Schauspielern²⁸ sein Schaffen.

In „Idioten“ wächst ihm die Gemeinschaft der zahlreichen Schauspieler schnell über den Kopf und er entwickelt während der Dreharbeiten eine solche Abneigung gegen sie, dass er sehnlichst das Ende des ambitionierten Projektes herbeisehnt.²⁹ In „Dogville“ geschieht ihm Ähnliches, als er, nachdem er an Ausstattung gespart hat, die Rollen allerdings mit solch hochkarätigen Schauspielern, wie Nicole Kidman, besetzt, deren Ego schnell die Produktion zu überschatten drohen.³⁰

Doch in von Triers Filmen gibt es keine Gnade und kein Mitleid³¹, sei es hinter oder vor der Kamera.

Ein weiterer Faktor ist der enorme Konkurrenzdruck, der ihn innerlich immer wieder dazu antreibt, sich von seinen Kollegen abzugrenzen, um so keinen Vergleich zuzulassen und sich nicht unterlegen zu fühlen.³²

Er selbst erklärt sich den Interviewern gern mit Hilfe seiner Filtertheorie: Das Gehirn eines gesunden Menschen arbeitet wie ein Filter, der 99 Prozent von dem was wir sehen und hören absorbiert, um nicht verrückt zu

²⁴ Vgl. Martig, 2008, 143

²⁵ NZZ-online, 2009

²⁶ Vgl. O'Hagan, 2009

²⁷ Arthaus Collection „Idioten“, Dokumentation „Die Gedemütigten“, 2009

²⁸ Vgl. Arthaus Collection „Idioten“, „Die Gedemütigten“ 2009

²⁹ vgl. Arthaus Collection „Idioten“, „Die Gedemütigten“ 2009

³⁰ Vgl. Schaub, 2008, 88 ff.

³¹ Vgl. Magnis, 2009

³² Vgl. Saltzstein, 14.07.2010

werden. Verrückte wie er, sehen und hören also Dinge, die normalerweise absorbiert werden.³³ Gleichzeitig räumt von Trier aber ein, dass seine Ängste sein Leben nicht nur auf negative Weise beeinflussen und ihn zu zerstören drohen, sondern seine Kunst auch wesentlich bereichern. Dies macht es ihm leichter sich von den anderen Regisseuren zu differenzieren.³⁴ So versucht er „[...]mit seinen verrückten und oftmals brillanten, schlechten Filmen [...] seine Wunden auszustellen und seine tiefsten Ängste zu exerzieren.“³⁵

Selbst den Vorwurf, von Trier sei der Selbstinszenator schlecht hin, schafft er zu zerstreuen, in dem er selbst nicht an eine Selbstinszenierung im Sinne der Öffentlichkeit glaubt.

Viel mehr noch, die Behauptung sogar als Unsinn abkanzelt.³⁶

Wenn man jedoch unabhängig von den Interviews, anhand der zahlreichen Werke von Triers, versucht, den Charakter des Regisseurs zu ergründen, tritt von Triers größte Schwäche offen zu Tage. Bedingt durch seinen prägnanten Kontroll- und Ordnungszwang, ist es sein größtes Anliegen, die Filmlandschaft oder gar die Welt nach seinem Konzept zu ordnen, um so seine ultimative Katharsis³⁷ zu erreichen. Diesen Drang lebte er bereits in den Kurzfilmen, die er in seiner Jugend dreht, aus und perfektioniert sie anhand von prophetischen Dogmen, die die Filmlandschaft verändern sollen.

Die Märtyrerinnen, die seine Filme beherrschen, die für das Gute eintreten, an das er glaubt, die Regeln, die gleichzeitig Selbstbeschränkung und Selbstbefreiung versprechen und die Dreharbeiten, die allen am Set ihr Äußerstes abverlangen, um in von Triers perfekter Welt ihren Platz zu finden. Dieser Reiz des Märtyrertums, bringt ihm auch den Vorwurf der misogynie³⁸ ein, den er selbst jedoch klar ablehnt.

So müssen seine Frauen nicht leiden, weil er sie gerne leiden sehe, sondern lediglich weil die Männer in seinen Filmen so dumm seien, dass die Frauen dafür büßen müssen.³⁹

Am prägnantesten für seine Werke, ist, dass seine eigene Welt, die in seinem Kopf besteht und nach der er strebt, stets für den Zuschauer ersichtlich bleibt. Ob er sich dagegen wehrt oder nicht. Am deutlichsten wird dies

³³ Vgl. Rodek, 2009

³⁴ Vgl. Rodek, 2009

³⁵ O'Hagan, 2009

³⁶ Vgl. Lars von Trier, Interview mit Maurice Smith, Antichrist DVD

³⁷ Die Reinwaschung des dramatischen Helden nach Aristoteles.

³⁸ Starke Abneigung gegen Frauen/sozialer Sexismus

³⁹ Vgl. Peters, 2009

in seinem brutalen Trauerspiel „Antichrist“, als seine perfekt geordnete Welt schließlich von seinem Geist zerstört wird und von Trier seinen Depressionen erliegt. Das Mittel, das ihn wieder unter die Lebenden bringt, ist eben dieser Film, der nicht geordnet ist.

Ein Film, über den er keine hundertprozentige Kontrolle hat und der verwirrender ist, als jeder seiner vorherigen Werke. Und doch schafft er es erneut seine Interpretation von Gut und Böse dem Zuschauer zu vermitteln und ihn über all die sadistischen Exzesse hinaus⁴⁰, zum Denken anzuregen.

Genau das ist die große Stärke eines von Triers, dessen „[...] Drehbuchschreiben und Filmemachen [...] für ihn die Paradoxie einer Ordnung des Ungeordneten.“⁴¹ ist.

1.3 Filmographie

1977: The Orchid Gardener (Orchidégartneren)
1979: Menthe – la bienheureuse (Kurzfilm)
1980: Nocturne
1981: Den sidste detalje
1982: Relief
1982: Bilder der Befreiung (Befrielses billeder)
1984: Element of Crime (Forbrydelsens element)
1987: Epidemic
1988: Medea
1991: Europa
1994: Hospital der Geister (Riget I)
1996: Breaking the Waves
1997: Hospital der Geister II (Riget II)
1998: Idioten (Idioterne)
2000: Dancer in the Dark
2003: Dogville
2003: The Five Obstructions
2005: Manderlay
2005: Dear Wendy (nur Drehbuch)
2006: The Boss of it All (Direktøren for det hele)
2007: To Each His Cinema
2009: Antichrist

⁴⁰ Vgl. Martig, 2008, 151

⁴¹ Seeßlen./Brückner, 14.07.2010

1.4 Bedeutung für die Filmindustrie

Als von Trier nach seinem ersten kommerziellen Erfolg „Europa“ 1991 die Türen der Welt offen stehen, entscheidet er sich für Europa und gegen Hollywood. Obschon er mit seinen technisch ausgefeilten Werken und der vollkommenen Ästhetik bei mehreren Produzenten als neues Wunderkind der Kinowelt gilt und heiß begehrt wird, gelingt es ihm, innerhalb kürzester Zeit, mit Hilfe eben dieser Ungewöhnlichkeit zum schwierigen Rebellen zu avancieren. Dennoch gilt er als Gewinn für die europäische Filmlandschaft, die mit von Trier einen neuen Führer der Filmavantgarde gefunden hat. Von Trier ist ein Freigeist, dessen plötzliche Macht ihn dazu beflügelt, die für ihn verkommene Filmgesellschaft aufzurütteln und sich mit Europa gegen das Regime Hollywoods aufzulehnen.⁴²

Das Pamphlet seines Vorhabens soll das Manifest bilden, das er 1995 in der Filmlandschaft verbreitet und mit dem er später Filmgeschichte schreibt.

Lars von Trier gehört zu den wenigen Regisseuren, die sich nicht nur auf das Kino spezialisieren, sondern sich auch erfolgreich in der Fernsehlandschaft etablieren. So zum Beispiel der Fernsehfilm „Medea“ von 1988, der mit dem Jean d'Arcy-Preis geehrt wird. Ein weiterer Meilenstein seiner Fernsehkarriere ist seine Miniserie „Geister“, in der der Ausnahmeregisseur erneut die Grenzen des Genres überschreitet und Komödie, Horror, Soap und Tragödie mischt.⁴³

15 Jahre nach von Triers prophetischer Verlesung des Manifests, gelten die daraus hervorgegangenen Dogmawerke immer noch als Kultfilme. Besonders sein „Idioten“ und Vinterberg's „Das Fest“ gehören bis heute zu den prägnantesten Beispielen für die Eigenwilligkeit des europäischen Kinos.

Mit seiner Amerikatrilogie beginnt von Trier neue Ufer zu erobern, obgleich er das amerikanische Ufer selbst nie betreten hat.⁴⁴ Seine neusten Werke scheinen zwar den alten Charme des Melodrams beizubehalten, jedoch gestalterisch so überzeichnet, dass man von Trier fast eine Abkehr von seinen revolutionären Idealen hin zum kommerziellen Hollywoodkino unterstellen könnte.

Diesen Vorwurf, weiß er jedoch mit seinem Werk „Antichrist“, das Dinge zeigt, die vorher lediglich in fragwürdigen Horrorpornos gezeigt wurden⁴⁵,

⁴² Vgl. Ibertsberger, 2007, 115

⁴³ Vgl. Arthaus Collection „Idioten“ Booklet, 2009, 13

⁴⁴ Vgl. Ibertsberger, 2007, 115

⁴⁵ Vgl. Schaub, 2008, 83

zu zerstreuen. „Antichrist“ sorgt für den größten Wirbel in der Geschichte der Festspiele von Cannes und wird deshalb mit einem Antipreis ausgezeichnet.⁴⁶ Gleichzeitig zeigt von Trier auf eindrucksvolle Weise, dass nichts und niemand „[...] [s]einem Kopf, in dem das Filtern, Ordnen und Zensieren nicht recht geling[t]“⁴⁷ je zähmen wird und dass sein revolutionärer Geist längst nicht gebrochen ist.

⁴⁶ Vgl. Martig, 2009

⁴⁷ Seeßlen./Brückner ,14.07.2010

2 Dogma 95

2.1 Vorformen

Der offensichtlichste Vergleich mit Dogma 95 ist die in den 60er Jahren entstandene Nouvelle Vague.

Wie schon Jean-Luc Godard, François Truffaut und Claude Chabrol⁴⁸ vor ihnen, hegen Lars von Trier und Thomas Vinterberg die Intention, dem Kino einen neuen Wind einzuhauchen. Am deutlichsten wird der Vergleich in von Triers Vorstellung der Dogmaregeln, in dem er ein Zitat Truffauts, „gewisse Tendenzen“, nutzt, um sich, wie schon Truffaut vor ihm, gegen vorherige Strömungen abzugrenzen⁴⁹. Weiterhin gleicht Dogma 95 der Nouvelle Vague in folgenden Punkten: es wird nur mit Handkamera gedreht, die Beleuchtung ist eher rudimentär und eine eher unkonventionelle Erzählform, die sich wenigstens bei von Triers „Idioten“ durch die zwischengeschobenen Interviews wieder erkennen lässt.

Dogma 95 unterscheidet sich auch in einigen Punkten grundlegend von dieser Bewegung. Während Truffaut die Abgrenzung zwischen Autor und Regisseur anprangert, fordert von Trier demonstrativ den vollkommenen Rücktritt des Kreativen in den Schatten des Filmes. Vielmehr bezeichnen von Trier und Vinterberg die Nouvelle Vague als gescheitert. „Das Ziel stimmte, aber nicht die Mittel.“⁵⁰, heißt es im Vortext zu ihrem Regelwerk.

Weiterhin zeigt Dogma 95 Parallelen zum italienischen Neorealismus, nämlich „[...] die Illusionskunst zu verbannen und eine wahre Darstellung der Wirklichkeit anzustreben – jedoch immer im Rahmen der Fiktion“⁵¹.

Anspielungen liefern die Dogmatiker mit ihrer Abkehr vom Prinzip des Autorenfilms, außerdem an die frühen Surrealisten der zwanziger Jahre „oder auch [an die] sozialistische und kommunistische Filmströmungen, die gegen das Konzept des Künstlers eintraten und dagegen Kollektive und die Kunst der Massen beschworen.“⁵²

2.2 Entstehung

„Ich setze mir oft Grenzen, wie wir es mit „Dogma“ gemacht haben. Indem man auf ein paar Ebenen ein paar Optionen ausschließt, kann man sich

⁴⁸ Vgl. Elles/Grzbielok, S. 33, 2007

⁴⁹ Vgl. Christensen, 2008, 491

⁵⁰ Christensen, 2008, 491

⁵¹ Schepelehn/Hallberg/ Wewerka, 2001

⁵² Christensen, 2008, 491

besser auf andere Gebiete konzentrieren und neu darüber nachdenken, wie man die Dinge angeht.“⁵³, beschreibt Lars von Trier sein ambitioniertes Dogma- Experiment gegenüber der Zeitschrift „Vice“.

Das Manifest des Dogma 95 wird anlässlich des 100 jährigen Jubiläums des Films 1995 im Odeon Theater von ihm und dem bis dahin noch recht unbekannten Thomas Vinterberg begründet.

„Mit dramatischer Geste stellten sie die Regeln vor, als ginge es um die Neuerfindung des Kinos an sich[...]“⁵⁴ und treten mit der für von Trier typischen und über Jahre perfektionierten Form der Selbstinszenierung auf, sodass noch heute die Filmgesellschaft mit einer Mischung aus Empörung, Faszination und Belustigung auf diesen Moment zurückblickt.

„Aufgrund ihrer innovativen und stimulierenden Herangehensweise an das filmische Medium, errangen die ersten dänischen Dogma- Filme beachtliche Erfolge und übertrafen deutlich die anfänglichen Erwartungen“⁵⁵, was besonders für den offiziellen ersten Dogmabeitrag „Das Fest“ von Thomas Vinterberg, der 1998 die goldene Palme in Cannes gewann und den zweiten Beitrag von Triers „Idioten“, gilt. In ihren filmischen Ausbrüchen gegen alles, was sich Hollywood über die letzten 100 Jahren zu eigen macht, stellen die Dogmaregisseure, im Besonderen die Kontroversen innerhalb sozialer Geflechte wie der Familie oder sektenähnlichen Gruppierungen dar.

⁵⁶

Als von Trier sich entschließt, mit dem bis dahin wenig bekannten und noch sehr jungen Thomas Vinterberg eine neue Filmbewegung zu beginnen, ist das Kino für ihn auf einem neuen Tiefpunkt. Nun da sich der hundertste Geburtstag des Mediums nähert, scheint es ihm, als wäre in diesem fortgeschrittenen Alter auch das Aussterben des Medium nicht mehr fern. Am meisten ist ihm wohl verhasst, dass das Medium unter der Größe des zeitgenössischen Hollywoodklischees zu ersticken droht.

So prangert er diese, mit ihrem verfälschten Weltbild, den gekünstelten Figuren und Handlungen und den immer gleichen Geschichten an, dass sie die „inneren Werte und Entwicklungen des Menschen vernachlässigen, die Wahrheit durch Kosmetik verschwinden lassen und falsches Pathos und Gefühle hervorrufen.“⁵⁷

Gerade recht kommt da der junge Verbündete Vinterberg, der wie er sagt, es genießt von von Trier Regeln vorgeschrieben zu bekommen, an die er

⁵³ Saltzstein, 14.07.2010

⁵⁴ Rodek, 2009

⁵⁵ Hallberg/ Wewerka, 2001

⁵⁶ Vgl. Christensen, 2008

⁵⁷ Christensen, 2008, 492

sich zu halten habt.⁵⁸ Auch der für seinen Kontrollzwang bekannte von Trier hat sichtlich Gefallen daran, nicht nur sich selbst, sondern auch den Rest der Filmlandschaft neue Regeln aufzuerlegen.⁵⁹

Die Idee dazu äußert er bereits 1993 gegenüber seinem späteren Geschäftspartner der Produktionsfirma Zentropa, Peter Jensen, der jedoch aufgrund der wenig viel versprechenden kommerziellen Bedeutung eine verhaltene Begeisterung für das Projekt zeigt.⁶⁰ Ein paar Jahre später muss Jensen allerdings gestehen, dass aus rein finanzieller Sicht Dogma 95 ein riesiger Erfolg ist.⁶¹

In einer sagenumwobenen Nacht in einer Bar im Herzen Dänemarks entsteht das Regelwerk, das nur wenige Tage später für einen heftigen Wirbel sorgt.⁶² Nach ihrem hochdramatischen Auftritt im Pariser Odeon Theater gesellen sich weitere Regisseure zu ihrer „Bruderschaft“, unter ihnen Kragh-Jacobsen, Levring und Wivel.⁶³

Doch bis zur Veröffentlichung der ersten beiden Dogmafilme „Das Fest“ und „Idioten“ bei den Festspielen von Cannes 1998 vergehen, trotz zugesagter staatlicher Förderung, weitere drei Jahre. Die dänische Kulturministerin verweist auf die gängigen Förderrichtlinien mit Vorgesprächen und Kalkulationen, was für das Abkommen, das jegliche Planung und Manipulation ablehnt, vollkommen undenkbar ist. Glücklicherweise bietet sich stattdessen das dänische Fernsehen als Produzent an und bekommt bereits nach drei Monaten nach der Kinopremiere die Ausstrahlungsrechte zugesagt.⁶⁴ Mit 15 Millionen Kronen ist die Förderung des Projektes gesichert und es können 1998 die ersten Dogmafilme in den Kinos bzw. „Idioten“ und „Das Fest“ bei den Festspielen von Cannes vorgestellt werden.⁶⁵

2.3 Das Manifest

2.3.1 Die Präambel

Die Präambel, die auch als Einleitung zu den zehn Geboten verstanden werden kann, beschreibt das Ziel, den gekünstelten Methoden Hollywoods entgegenzuwirken und die von der Nouvelle Vague bereits angedachte Re-

⁵⁸ Vgl. Vinterberg, 2004

⁵⁹ Vgl. WEINGARTEN, 1999

⁶⁰ Vgl. Rausch, 2004, 223 f.

⁶¹ Vgl. Krohn, 2005

⁶² Vgl. Stevenson, 2002, 104

⁶³ Vgl. Christensen, 2008, 488

⁶⁴ Vgl. Christensen, 2008, 489

⁶⁵ Vgl. Christensen, 2008, 489

volution aufzunehmen und dieses Mal erfolgreich durchzuführen, um die kapitalistische Vorherrschaft der Filmindustrie zu stürzen und erneut wahre Kunst zu schaffen. Vor allem fordern von Trier und Vinterberg in diesem Vorsatz die Selbstbeschränkung, um eine neue Freiheit hervorzurufen und ohne überflüssige Beschönigungen den Film zurück zur Wahrheit zu führen. Ihre Kampfansage gilt dem „falschen Pathos und der Illusion der Liebe“.⁶⁶

2.3.2 Das Keuschheitsgelübde

Die zehn Regeln beschreiben sowohl ästhetische, als auch inhaltliche Schwerpunkte, der zu drehenden Dogmafilme.

Die erste Regel besagt, dass lediglich reale Schauplätze für den Film genutzt werden und weder Requisiten noch zusätzliche Bauten für den Dreh angeschafft werden dürfen.

Regel 2 verbietet die digitale Musikeinspielung, was zur Folge hat, dass Musik direkt am Drehort eingespielt werden muss. Eben dies gilt auch für den Ton, der weder hinzugefügt noch verändert werden darf. Um die Nutzung der Handkamera, die nicht die Handlung beschränken soll, sondern bestenfalls versucht sie festzuhalten, geht es in der dritten Regel. In Regel 4 verbieten von Trier und Vinterberg den Filmemachern jegliche Form des zusätzlichen Lichtes. Sollte gar kein Licht vorhanden sein, sei im Notfall aber eine einzige Lichtquelle auf der Kamera erlaubt. Somit verbieten sie auch farbliche Bildgestaltung, was mit Regel 5, dem Verbot der Farbkorrektur und von dem Verbot von Filtern, noch verstärkt wird.

Die Regeln 6 und 7 setzen auf eine dramaturgische Begrenzung, indem sich die Filmemacher durch den Verzicht auf Waffen oder Gewalt von der Sensationsgeilheit Hollywoods abkehren und zeitlichen Verfremdungen entsagen. Ein weiteres dramaturgisches Gebot bildet Regel 8, die jegliche Art von Genrezuordnung verbietet. Geschlossen wird das Regelwerk mit technischen Spezifikationen, der neunten Regel, die das Format von 35mm vorschreibt und Regel 10 die Nennung des Regisseurs verbietet.

Im nachgestellten Gelübde soll der Regisseur dem Status des Künstlers entsagen und seinem Werk ganz der Wahrheit huldigen, ohne dabei Rücksicht auf seinen eigenen Geschmack zu nehmen.

⁶⁶ Das Dogme-'95-Manifest, von Trier, Vinterberg, 1995, Präambel

2.3.3 Bewertung

Außer Frage steht die Bedeutung und die wahrheitsgemäße Beschreibung der Filmlandschaft, die in der Präambel beschrieben wird. Faktisch hat sich das Kino in den letzten Jahrzehnten immer mehr der Unterhaltung verschrieben und ist von der Wahrheit und der Kunst abgewichen, um möglichst viele Zuschauer zu befriedigen.

Die Dogmatiker jedoch, die das Manifest als Befreiung ansehen, nehmen das Gelübde ernst und versuchen sich der neuen Bewegung so gut es geht anzuschließen.⁶⁷

Manche der sorgfältig durchdachten Regeln des Gelübdes können oder wollen allerdings aufgrund verschiedener Faktoren in den Dogmafilmen nicht eingehalten werden.

Da die Filme meist eine Einheit von Zeit und Raum bilden und sich in der Anzahl der Drehorte stark beschränken, ist die Einhaltung von Regel 1 und 7 meist gegeben. Die Einhaltung der zweiten Regel bietet weit mehr Schwierigkeiten, besonders in der Montage, da es nun bei der Einspielung von Musik am Set nur wenige Varianten gibt, die problemlos aneinander geschnitten werden können. Die Handkamera in der dritten Regel ist eins der prägnantesten Werkzeuge des Dogmafilms. Sie entwickelt sich schnell zum Hauptmerkmal und wird so unverzichtbar. Die Einhaltung von Regel 4 ist eine der leichtesten, da der Verzicht von künstlichem Licht Nachtdrehes erschwert, aber die Beschränkung der Schauspieler auf bestimmte Bewegungsabläufe aufhebt.⁶⁸

Selbst wenn die in Regel 5 verbotene digitale Nachbearbeitung erlaubt wäre, könnte das dilettantisch anmutende Material nicht mehr korrigieren werden.

Ziel der ersten fünf Regeln ist es, technisch gesehen, das Bild der Dogmafilme nicht verfremdet, sondern möglichst nahe an die Wahrnehmung des menschlichen Auges heranzuführen. Doch wird schnell klar, dass die minderwertigen Videokameras aufgrund des erheblichen Lichtverlustes nicht in der Lage sind, eine optische Wahrnehmung zu imitieren. Dies wird besonders bei den Nachtszenen offensichtlich, die das menschliche Auge viel differenzierter zu wahrnehmen vermag.⁶⁹

Obgleich Regel 6 Mord und Waffen verbietet und die Dogmatiker so jeglicher Form von vordergründiger Action entsagen, gibt es in den Dogmafil-

⁶⁷ Vgl. Krohn, 2005

⁶⁸ Vgl. Krohn, 2005

⁶⁹ Vgl. Lorenz, 2003, 69

men meist sehr wohl Gewaltszenen, die die Dramatik des Films noch verstärken.

Die letzten drei Regeln des Keuschheitsgelübdes sind die umstrittensten. So schenken die Dogmatiker dem Verbot des Genrefilms in Regel 8 nur wenig Beachtung. Zwar sind die Filme nie Thriller oder Krimis, können aber fast immer in das Genre der Tragikkomödie eingeordnet werden, die lediglich andere Genrelemente mit einfließen lassen.

Weiterhin gerät das Gebot des 35mm Films, das bis auf „Mifune“ keiner der Dogmafilme einhält, schnell in Vergessenheit. Ursache dafür ist, dass die staatliche Förderung der Bewegung versagt bleibt und die Dogmatiker mit der beschränkten Förderung des Fernsehens arbeiten müssen.

Die letzte Regel wird zwar in manchen Dogmafilmen, wie in „Das Fest“ und „Idioten“ eingehalten, jedoch ist es allgemein bekannt, wer die Regisseure der Filme sind, wodurch die Wirkung der Regel meist zerstört wird oder schlimmer noch, viel mehr Aufmerksamkeit auf den Regisseur als Künstler lenkt.

2.3.4 Dogma 95 im 21. Jahrhundert

In den Folgejahren des Manifests breitet sich die Bedeutung des Dogmas nicht nur in Europa aus, sondern erreicht auch die USA und entwickelt sich zum kommerziellen Erfolg. Es entstehen fast 50 Dogmafilme, die mehr oder weniger den Regeln Vinterbergs und von Triers huldigen.⁷⁰

Um eine Kontrolle der Bewegung einzuhalten, wird kurz darauf in Kopenhagen ein Sekretariat eröffnet, das nicht nur die Regeltreue überprüft, sondern gegen eine bestimmte Gebühr auch Zertifikate⁷¹ für die Echtheit eines Dogmafilms vergibt.⁷²

2002 wird dieses Sekretariat, das bis dahin 31 offizielle Dogmafilme verzeichnen kann, aufgelöst.⁷³

Weiterhin ermutigt Dogma 95 viele junge Filmemacher, sich vom Zwang der Perfektion zu entfernen und ihre Debütfilme ohne Rücksicht auf Produktionsfirmen in die Tat umzusetzen und sich selbst zu verwirklichen⁷⁴. Unter anderem zeigt sich dies in Deutschland bei Hans Weingartner mit dem Film „Das weiße Rauschen“.

⁷⁰ Vgl. Krohn, 2005

⁷¹ Siehe Anlagen

⁷² Vgl. „Idioten“ Arthaus Collection Booklet, 2009, 10

⁷³ Vgl. Stevenson 2003

⁷⁴ Vgl. Krohn, 2005

Unter Betrachtung der Resonanzen auf die Dogmaproduktionen, kann man sagen, dass das Dogmaprojekt vor allem ein Dänisches ist. Während die internationalen Dogmaproduktionen meist von Kritikern zerrissen und von Zuschauern gemieden werden, verhilft das Experiment dem dänischen Film zu großem Ansehen und zu einem festen Platz in der Filmlandschaft Europas.⁷⁵

Das Dogma 95 Projekt ist mit den Vorreitern der Nouvelle Vague zwar keine neue Bewegung, dennoch kann man aber die Rettungsaktion für das europäische Kino als geglückt betrachten.

Es folgen nicht nur Filmneulinge der Befreiung, sondern viele etablierte Regisseure dem Konzept und verliehen dem Kino Europas einen eigenen Charakter unabhängig vom vorgegebenen Schema Hollywoods.⁷⁶

Am 20.03.2005, zehn Jahre nach der Verlesung ihres Gelübdes, erklären die Filmemacher selbst die Bewegung des Dogma 95 für tot. Schon vorher hat die Bruderschaft um von Trier, Vinterberg, Kragh Jacobsen und Levring die Erfahrung für sich selbst beendet. Unterstrichen wird diese Aussage von der Tatsache, dass jeder von ihnen nur einen Dogmafilm dreht und sich danach wieder kommerzielleren Produktionen zuwendet.⁷⁷

Das Unternehmen, das zur Befreiung führen soll, ist erstarrt. Es sei nicht das Ziel, ein neues Genre zu schaffen oder Nachwuchsfilmern den Mut zu geben, ihre eigenen Ideen zu verwirklichen, sondern etablierte Regisseure von den gängigen Zwängen und allgemeinen Abläufen, denen sie sich unterworfen fühlen, zu befreien.⁷⁸ Da in den meisten Fällen jedoch eben jene Nachwuchsfilmer agieren und Genrefilme erschaffen, ist die Bewegung für die Initiatoren gescheitert und wird aufgegeben.

⁷⁵ Vgl. Stevenson, 2003, 6

⁷⁶ Vgl. Krohn, 2005

⁷⁷ Vgl. Stevenson 2003

⁷⁸ Vgl. „Idioten“ Arthaus Collection Booklet, 2009, 10

3 Idioten

3.1 Einleitung

3.1.1 Grundinformationen

Titel: Idioten

Regisseur: Lars von Trier

Hauptdarsteller: Bodil Jorgensen, Jens Albinus

Spielzeit: 110 Minuten

Produktionsland: Dänemark, Schweden, Niederlande, Italien, Frankreich

Produktionsjahr: 1998

FSK: ab 16 Jahre

3.1.2 Inhaltsangabe

1995 verbreitet Lars von Trier ein Manifest, das den Fortschritt des Kinos und einen Rückschritt zur Wahrheit und Freiheit des Films fordert. Drei Jahre später, stellt er bei den Festspielen von Cannes das Werk vor, welches für ihn diese Statuten verkörpern soll.

„Idioten“, der zweite offizielle Dogmabeitrag nach „Das Fest“, erzählt die Geschichte einer Frau, die auf eine Gruppe junger Menschen trifft, die durch die Abkehr vom Normalen versucht ein neues gesellschaftliches Bewusstsein zu schaffen.

Die Handlung wird dabei immer wieder von Interviews unterbrochen, die die Haltung der einzelnen Idioten gegenüber der Gemeinschaft rückblickend reflektieren.

Karin, eine Frau mittleren Alters, isst gerade in einem Restaurant zu Mittag, als sie zwei behinderte Männer und ihre Betreuerin Susanna am Nebentisch bemerkt. Einer von ihnen, Stoffer, drängt sich zunehmend bei den anderen Gästen auf und kommt schließlich auch zu Karin. Als Stoffer und der andere behinderte Mann immer lauter werden, wird die Gruppe aufgrund ihres penetranten Verhaltens des Hauses verwiesen und Karin schließt sich ihnen, nachdem Stoffer ihre Hand nicht loslassen will, an. Im Wagen sind die beiden Männer plötzlich vollkommen normal und lachen über den Verlauf des Mittagessens. Die Gruppe der Behinderten ist in der nächsten Szene angewachsen und besucht mit Karin eine Steinwollproduktion. Als sie diese wieder verlassen, erkundigt sich Stoffer bei Karin, was sie über

das Projekt denkt. Diese findet die Aktion lächerlich und kann sie nicht gutheißen. Die „Idioten“ nehmen sie daraufhin mit zu ihrem Quartier, eine Villa. Dort ruft Karin ihren Mann Anders an, kann ihm jedoch nichts sagen und bricht in Tränen aus. Am Abend bespricht die Gruppe die Darstellung des Einzelnen an diesem Tag und diskutiert die mangelhafte Interpretation des Mitglieds Jeppe. Die Idioten bieten Karin an zu bleiben und sie nimmt an. Am nächsten Tag kommt Katrine, eine ehemalige Idiotin, in die Villa, was ihrem Exfreund Axel, ein weiterer Idiot, missfällt. Stoffer erlaubt ihr zu bleiben. Danach bricht die Gruppe zum Stadtbad auf. Nach längerer Diskussion erklärt sich Karin, die die anderen Leute nicht verspotten möchte, schließlich bereit, die zweite Betreuerin in der Öffentlichkeit zu spielen. Dort wird sie unter anderem auf die Probe gestellt, als sie mit Susanna und Stoffer in die Dusche der Frauen geht, wo sie Stoffer waschen, der aufgrund des Anblicks der anderen nackten Frauen eine Erektion bekommt.

Später ist die Gruppe im Wald und Stoffer erklärt Karin den tieferen Sinn des Spiels und dass nur indem man seinen inneren Idioten findet, jeder in der Lage sei glücklich zu werden. Ziel ist es, die Gesellschaft und ihre Werte zu hinterfragen. Karin versucht, zu verstehen, wie man dies wahren Behinderten gegenüber verantworten kann. Sie muss erkennen, dass sie die Vorstellung der Befreiung abschreckt, aber auch fasziniert.

Am nächsten Tag bekommt Stoffer Besuch von seinem Onkel, dem das Haus der Idioten gehört und der die Gemeinschaft hinterfragt. Es wird klar, dass Stoffer das Haus nur besetzen darf, um es für seinen Onkel zu verkaufen. Währenddessen offenbart Karin der vermeintlichen Betreuerin Susanna in einem Zweiergespräch ihre Ängste. Sie würde gern hier bleiben, fürchte aber, dass sie kein Recht habe, es so gut zu haben.

Fortan integriert sich Karin mehr in die Gemeinschaft und hilft auch bei einem Gesteckverkauf der Idioten mit, um Geld für das Unternehmen zu sammeln. Stoffer hat bald genug von der Engstirnigkeit der Gesellschaft und erzählt einem reichen Herrn, dass aufgrund seiner unebenen Einfahrt alle Gestecke zerstört wurden. Der Herr übernimmt den Schaden. Als sie wieder zuhause ankommen, wartet eine potentielle Käuferin des Hauses auf sie. Stoffer erzählt ihr, dass die Idioten zu einem Behindertenheim aus der Nachbarschaft gehören, was die Frau abschreckt. Zuerst gibt sie sich locker, doch als sie hört, dass die Behinderten weiter ihren Garten nutzen wollen, ergreift sie die Flucht.

Am Nachmittag werden die Idioten von wirklichen Behinderten besucht, woraufhin Stoffer ausrastet, da er den direkten Vergleich und damit den Hinweis auf die grenzwertige Moral des Projekts scheut. Nach dem Besuch

verspüren die Idioten für kurze Zeit kein Bedürfnis mehr, idiotisch zu sein. Doch nun wird Karin zum ersten Mal zur Idiotin und erfährt wie es ist der Gemeinschaft vollkommen anzugehören.

Katrine und Axel unterhalten sich und Axel gesteht ihr seine Liebe, obwohl er zuhause Frau und Kind hat. Dann muss er zur Arbeit und es wird klar, dass der Gagaismus, wie Stoffer ihn nennt, mehr Hobby als Lebensinhalt für ihn ist. Als Axel später bei der Arbeit zu einer Präsentation gerufen wird, trifft er überraschend auf Katrine, die sich als seine Kundin zu erkennen gibt. Während des Verkaufsgesprächs wechselt Katrine immer wieder zwischen Gagaismus und Normalität. Die übrigen Mitarbeiter der Firma sind verwirrt, versuchen aber Katrines Anfälle zu überspielen. Axel bittet sie um Zweiergespräch und fordert sie auf zu gehen.

Stoffer und Jeppe sind tags darauf in einer Bikerbar, wo Jeppe freundschaftlich von einer Gruppe Biker aufgenommen wird. Stoffer entschuldigt sich, mit der Begründung er müsse zur Bank und fragt, ob er Jeppe bei den Herren lassen könne. Stoffer nimmt dies als Ausrede, um Jeppes inneren Idioten zu prüfen. Als Jeppe flüchten will, wird er von den Bikern festgehalten. Sie bringen ihn schließlich auf Toilette, wo sie ihm beim Wasserlassen helfen, da sie glauben, dass er deswegen fortlaufen will. Jeppe bleibt die ganze Zeit in seiner Rolle. Als Stoffer ihn wieder abholt, läuft er verstört weg. Karin und die Betreuerin Susanna hinterfragen daraufhin Stoffers Handeln und dieser redet sich erneut in Rage. Beim Abendessen, das Katrine bezahlt hat, hat sich die Stimmung wieder entspannt. Die Idioten beginnen mit dem Essen herum zuspiesen, doch Karin kann das Verschwenden der teuren Lebensmittel während andere auf der Welt hungern, nicht gutheißen. Kurz darauf steht ein fremder Mann von der Gemeinde vor dem Tor. Er bietet Stoffer Plätze in einem privaten Behindertenheim an und will die Gruppe finanziell stützen. Als Stoffer ihn durch die Villa führt, ist der Mann zunehmend verwirrt von den Behinderten des Hauses, was darin gipfelt, dass diese gegen das Auto der Gemeinde urinieren. Mit Hilfe eines Starterkabels gibt Stoffer vor, einem der Idioten einen Elektroschock als Strafe geben zu wollen. Der Gemeindevertreter flüchtet schockiert. Stoffer verfolgt ihn nackt die Straße entlang und bezeichnet ihn immer wieder als Faschisten bis die anderen Idioten ihn mit dem Auto wieder eingefangen können. Er lässt sich nur schwer beruhigen und der Gemeinschaft wird klar, dass die Grenze zwischen dem normalen Stoffer und seinem inneren Idioten immer mehr verwischt⁷⁹.

⁷⁹ Vgl. Borcholte, 2009

Am nächsten Tag plant die Gemeinschaft für Stoffer ein Fest. Dort scheint alles wie bei einem Kindergeburtstag, bis sich Stoffer als Geburtstagsspiel Gruppensex aussucht und das Fest zu einer Orgie ausufert. Karin weigert sich und entfernt sich erneut von der Gruppe. Im oberen Teil des Hauses schlafen derweil Josephine und Jeppe miteinander und sie offenbart ihm, dass sie ihn liebt.

Am nächsten Tag kommt Josephines Vater zu Besuch, der der Gruppe skeptisch gegenüber steht und kein Interesse an der Euphorie Stoffers für das Projekt hat. Als ihr Vater sie mitnehmen möchte, obwohl sie hier glücklich ist, beginnt Josephine zu weinen. Es wird offenbart, dass Josephine psychisch krank ist und ihr Vater nicht verantworten kann, dass sie ohne medikamentöse Behandlung in der Gruppe lebt. Es kommt zum Streit innerhalb der Gruppe. Da Stoffer nicht wusste, dass Josephine wirklich krank ist, lässt er sie gehen. Dies wird von der Gruppe nicht gut geheiß. Jeppe wirft sich vor das Auto des Vaters, wird schließlich von den anderen weggezogen und bricht weinend zusammen. Später hinterfragt Stoffer die Ernsthaftigkeit des Einzelnen zu dem Projekt. Stoffer möchte, dass die Idioten auch außerhalb der Villa in ihrem eigenen Heim und am Arbeitsplatz den Gagaiismus ausleben. Er dreht eine Flasche, wer seinen inneren Idioten zuerst unter Beweis stellen soll. Als die Flasche auf Axel zeigt, hat dieser Angst und gibt auf. Er verlässt die Gruppe. Ein anderer, der Abend-schullehrer, versucht es daraufhin in seiner Vorlesung. Doch er scheitert. Die Gemeinschaft zerbricht. Niemand bereits ist das Unternehmen weiter auszudehnen. Beim Abschied offenbart Karin ihre tiefe Verbundenheit zu jedem einzelnen der Gemeinschaft und beschließt, in ihrer gewohnten Welt ihren inneren Idioten zu befreien, um ihre Treue zum Projekt unter Beweis zu stellen. Auf ihre Bitte hin, begleitet Susanna sie. Bei Karins Familie erfährt Susanna, dass Karin bevor sie die Idioten traf, ein Kind mit ihrem Mann verlor. Am Kaffeetisch wird Karin zur Idiotin, woraufhin ihr Mann sie schlägt. Susanna und Karin verlassen gemeinsam die Wohnung.

3.2 Hauptteil

3.2.1 Technik

3.2.1.1 Bildgestaltung

Obwohl von Trier sich mit Hilfe seines Manifests alles verbietet, was typisch für das gängige Kino Hollywoods ist und somit für den Markt der 90er Jahre

steht⁸⁰, weckt „Idioten“ auch auf visueller Ebene das Interesse der Zuschauer und bildet durch seine Abnormität eine weitere Parabel für den Inhalt des Films.

„Idioten“ wird, wie die meisten Filme der Dogmatiker, entgegen der neunten Regel, die einen Dreh auf 35mm fordert, auf Video gedreht. Die authentische Handkamera, die von von Trier selbst geführt wird⁸¹ und in der dritten Regel des Manifests Gebot ist, führt bei dem Zuschauer zu dem unvermeidlichen Gefühl, die Geschichte einer emotional nahe stehenden Person zu betrachten und gibt dem Film den Charakter eines Hybriden zwischen Dokumentation und Homevideo⁸².

In „Idioten“ kann von Trier nicht nur mit Hilfe der Dramaturgie seine eigene Welt erschaffen, sondern lässt diese auch durch seine Sichtweise mit Hilfe der Kamera entstehen.⁸³ Um die Emotionen ungebrochen festhalten zu können, macht es sich von Trier zu nutzen, während der Gespräche einfache Schwenks zu verwenden, um plötzliche Reaktionen festhalten zu können. Weiterhin verzichtet Lars von Trier auf gekünstelte Vogel- oder Froschperspektiven und bleibt stattdessen auf Augenhöhe seiner Protagonisten.⁸⁴

So wirkt „Idioten“ eher wie ein Dokumentarfilm, als ein fiktionales Werk, was ihn in seiner Authentizität noch bestärkt.⁸⁵ Von Trier stolpert während des Drehs mit seiner Kamera immer wieder seinen ungezügelten Schauspielern hinterher und folgt so „dem Unberechenbaren[...]“.⁸⁶ Zudem ist seine Kameraarbeit vor allem durch Reißschwenks und Jumpcuts geprägt, die er sich in früheren Werken bereits aneignet.⁸⁷

Lars von Trier hält sein Filmregelwerk in aufrüttelnden und zugleich wahren Bildern fest, denen meist jegliche „[...]maßvolle Distanz[...]“⁸⁸ fehlt.

Perspektivisch unterscheidet man, zwischen den zwischengeschobenen Interviewsegmenten und dem dramaturgisch stringenten Teil.

Der Interviewpart zeigt regelmäßig andere Sichtweisen von einem der Idioten, die das Geschehene rückblickend kommentieren. Der wechselnde Interviewer ist dabei nicht zu sehen. Gleichzeitig führen sie auch eine zusätzliche temporäre Ebene ein, da die Mitglieder in der Vergangenheit erzäh-

⁸⁰ Vgl. Kuhlbrodt, 1999

⁸¹ Vgl. Becker/Sander, 2009

⁸² Vgl. Borcholte, 2009

⁸³ Vgl. Schaub, 2008, 93

⁸⁴ Vgl. Jochimsen, 2003, 185

⁸⁵ Vgl. Thomas, 14.07.2010

⁸⁶ Kuhlbrodt, 1999

⁸⁷ Vgl. Götsch, 2003, 26

⁸⁸ Horwath, 1999

len.⁸⁹ Die Interviewsegmente sind statisch und zeigen meist eine Halbnähe des Interviewten.

Der dramaturgisch stringente Teil hat keine konkrete Erzählperspektive. Vielmehr hält von Trier als übergeordneter Zuschauer mehrere Geschichten, die in der Villa stattfinden, fest und zeigt die Beziehung der Idioten untereinander. Die dramaturgischen Elemente sind durch die Handkamera frei festgehalten. Sie erzählt die Geschichte nicht in bestimmten Einstellungsgrößen, sondern lässt den Schauspielern Raum sich zu entfalten.⁹⁰ Auf diese Weise schafft es von Trier, die Essenz der Geschichte nicht mit Hilfe der Kamera zu reproduzieren, sondern zu produzieren.⁹¹

Trotz allem verzichtet von Trier auf zahlreiche Totalen und versucht möglichst nahe an den Protagonisten zu bleiben, um keine emotionalen Reigung zu versäumen. Es entsteht eine Beziehung zwischen Protagonisten und Kamera, die dicht und körperbetont, aber nie zu nahe ist.⁹² Es werden nie Handlungsstränge gezeigt, die außerhalb des Bewusstseins der Idioten liegen, sondern nur die Abschnitte, die sie selbst initiieren oder miterleben. Dadurch hat der Zuschauer das Gefühl, einer von ihnen zu sein und das Geschehen mitzuerleben.⁹³

In Lichtsetzung und Farbgestaltung, wird „Idioten“ stark durch das Manifest eingeschränkt. Durch das Verbot von zusätzlichen Lichtquellen und Filtern nutzt von Trier meist die Außenaufnahme für wichtige Schlüsselszenen. Dadurch ist die Lichtstimmung der Bilder sehr konträr. Entweder die Bilder sind durch das gleißende Gegenlicht der Sommertage vollkommen überstrahlt oder sie versickern in der dunklen körnigen Atmosphäre des Hauses.⁹⁴ Zudem müssen in den Räumen genügend Fenster vorhanden sein, um eine minimale Ausleuchtung zu ermöglichen. Aus diesem Grunde wird im Film fast ausschließlich auf Nachtszenen verzichtet, lediglich die Szene, in der die Idioten die Darstellung der einzelnen Idioten bewerten, findet nachts statt. Die Szene wird hier durch Kerzen ausgeleuchtet.

3.2.1.2 *Montage und Ton*

Aufgrund der unkonzentrierten und freien Kameraführung, führt es im Schnittraum zu erheblichen Schwierigkeiten, da Anschlussfehler unvermeidbar sind. Es kommt im Film verstärkt zu Achsensprüngen, Zeitsprün-

⁸⁹ Vgl. Laak, 2009, 313

⁹⁰ Vgl. Thomas, 14.07.2010

⁹¹ Vgl. Jochimsen, 2003, 182

⁹² Vgl. Schaub, 2008, 93

⁹³ Vgl. Jochimsen, 185, 2003

⁹⁴ Vgl. Jochimsen, 185, 2003

gen, aber auch technische Fehlern, wie Ton- und Kameramänner im Bild. Die Schnittgeschwindigkeit verlangsamte sich so im Vergleich zum allgemeingültigen Mainstreamkino⁹⁵ drastisch. Außerdem machen sich spätestens bei der Asynchronität des Tons Unebenheiten bemerkbar. Besonders durch die starken Veränderungen zwischen den Tonaufnahmen, wird der Schnitt schnell zum neuen avantgardistischen Stilmittel, in dem man es ein weiteres Mal schafft, sich vom kommerziellen Stil des Hollywoodkinos abzugrenzen⁹⁶.

Aufgrund der beschränkenden Dogmaregeln, dem „Idioten“ folgt, erschwert sich auch die Integration von Ton und Musik im fertigen Film. Durch die zweite Regel, die ein digitales Einspielen bzw. Abmischen von Ton und Musik verbietet, muss der Ton am Set stets mit größter Sorgfalt aufgenommen werden. Durch die starken Unterschiede zwischen den Tonebenen, richtet sich auch die Montage stark nach der Synchronität aus und muss schließlich den Ton dem Bild überordnen.

Die Musik wird am Set mit Hilfe einer Melodika von einem zusätzlichen Musiker eingespielt, der meist direkt neben der Kamera sitzt.

3.2.2 Charaktere

3.2.2.1 Protagonisten

Obgleich Karin durch ihre Geschichte die Hauptprotagonistin darstellt, ist Stoffer eine ebenso wichtige Figur des Filmes, da er durch seine revolutionären Einstellungen und vollkommen konträren Charakter den Antagonisten zu Karin bildet.⁹⁷

Karin versucht nach dem Tod ihres Kindes, wieder zum Leben und sich selbst zu finden. Dabei nimmt sie keinerlei Rücksicht darauf, was der Verlust des Kindes und Karins für den Rest ihrer Familie bedeutet. Der Tod des Kindes wird so lange verschwiegen, bis die misslungene Rückkehr in die Familie stattfindet. Auf diese Weise und mit den vielen offen gelassenen Fragen vermeidet von Trier eine Identifikation des Zuschauers mit ihr, und möglicherweise ihrem Handeln und dass der Zuschauer dies in eine eindimensionale Interpretation von schmerzhafter Trauerbewältigung auslegt.⁹⁸

⁹⁵ Vgl. Martig, 2008, 155

⁹⁶ Vgl. Kuhlbrodt, 1999

⁹⁷ Vgl. Ibetsberger, 2007, 134

⁹⁸ Vgl. Jochimsen, 176, 2003

In der Gruppe der Idioten findet sie eine alternative Lebensform ohne Sorgen oder alltägliche Probleme.

Gleichzeitig gibt es neben der Befreiung von Körper und Seele aber auch den Anführer der Gruppe namens Stoffer, der der Gruppe wichtige Regeln aufgibt und Grenzen setzt. Stoffer verkörpert in „Idioten“ ein Alter Ego von Triers⁹⁹, da er wie von Trier im Manifest des Dogma 95 versucht, die Menschheit durch strenge Regeln zur Selbstbefreiung zu führen.

Stoffer, der als Diktator¹⁰⁰ in seinem Lager sitzt und Pläne für die Idioten schmiedet, zeichnet sich auch durch seinen cholerischen Charakter aus. Ihm gelingt es nicht zu akzeptieren, dass die Gesellschaft seinem Sinn von Freiheit und Recht nicht nachkommen will. Zunehmend macht es ihm zu schaffen, dass die Idioten seine Grundsätze immer wieder hinterfragen und ihnen nicht kompromisslos folgen. In diesem Wissen fühlt er sich oft allein. Er vermutet, als Einziger hinter dem Experiment zu stehen. Für die übrigen Idioten ist das Projekt nur ein Experiment. Es ist ein Ort der Begegnung, wo jeder für sich auf bestimmte Zeit frei sein kann, bevor er sich willig wieder dem Regime des Alltags beugt. Für Stoffer kommt diese Knechtschaft nicht in Frage und so muss er einsehen, dass sich die Gesellschaft nie dem Ideal seiner Träume beugen wird, was ihn immer aggressiver macht.

Ein weiterer Faktor ist die Betreuung oder auch die normalen Mitglieder der Gruppe, wie zum Beispiel Susanna. Sie versucht immer wieder, der Gruppe das Handeln der Befreiung zu ermöglichen in dem sie sie mit der Gesellschaft vereint und ihren „Strohmann“ darstellt. Sie ist Anhänger Stoffers, aber gleichzeitig die rationale Stimme, die seinen Umgang mit den Idioten hinterfragt.

Die übrigen Mitglieder sind Figuren in Stoffers Schachspiel des Gagaismus.¹⁰¹ Zwar hat jeder seinen eigenen Hintergrund und Eigenheiten, integriert sich jedoch nur in das Geschehen. Lediglich Josephine, die wirklich an psychischen Problemen leidet und in der Gruppe der Idioten ihren Zufluchtsort und die Liebe findet, bildet dramaturgisch den Ausgangspunkt der Katastrophe. Sie wird zum Verhängnis der Gruppe, da es nie Stoffers Intention war, psychisch Kranken eine ungezwungene Basis zu bilden.

Sein Prinzip des Idioten basiert auf dem selbstbestimmten Werden zum Kranken und nur dann, wenn man meint, dass es die Situation erfordert. Denn nur Stoffer entscheidet, wer sich in seiner kreierten Welt aufhalten darf.

⁹⁹ Idioten DVD Arthaus Collection Booklet S. 06

¹⁰⁰ Idioten DVD Arthaus Collection Booklet S. 06

¹⁰¹ Vgl. Ibertsberger, 2007, 134

Karin ist zwar nicht so kompromisslos wie Stoffer, kann jedoch sein Anliegen, nachdem sie lange die Art der Durchführung des Gagaismus hinterfragt, verstehen. Sie bildet einen Hybriden zwischen dem Pathos Stoffers und der puren Experimentierfreudigkeit der Idioten. Sie genießt die Zeit in der Villa und versucht nicht, die Umwelt zu bekehren. Gleichzeitig wünscht sie sich aber, dass sie für immer in der Villa bleiben könnte und nie wieder dem Gräuel des Alltags und ihrer Vergangenheit ins Gesicht blicken muss. Als sie letzten Endes doch soweit ist, zu versuchen, die heile Welt der Villa auch in die Außenwelt zu tragen und sich ihrer Familie zu stellen, scheitert sie tragisch, da die Familie dies nicht verstehen kann. Am Ende zieht sie sich zusammen mit Susanna wieder zurück in den heilen Kosmos, den sich die Idioten schufen und entsagt der Gesellschaft des Alltags.

3.2.2.2 *Entwicklung der Protagonisten*

Lars von Trier macht Karins Entwicklung für den Zuschauer vorerst wenig ersichtlich. Durch das Verschweigen ihrer Vorgeschichte, kann der Zuschauer lediglich die Entwicklung ihrer Charaktereigenschaften beobachten. So wird Karin von der ängstlichen, introvertierten Mitläuferin schließlich zur überzeugten Anhängerin und Verfechterin von Stoffers Experiment. Mehr als alle anderen versteht sie das Prinzip der Idioten und den Einfluss auf das Individuum und nicht auf die Gesellschaft.

Sie findet in der Villa der Idioten einen Zufluchtsort unter Menschen, die ihren Sinn für das einfache Sein verstehen können.

Die anderen Idioten sehen den Gagaismus durchweg als Experiment, in dem sie eine Rolle spielen können, aber nicht zu sich selbst finden. Als sie durch Josephines geistigen Zustand mit der Realität innerhalb des Experiments konfrontiert werden, zerbricht die Leichtigkeit des Spiels und wird für sie zur Farce. Aus diesem Grund gelingt Stoffers Bestreben, das Unternehmen auf die Welt des Einzelnen auszuweiten nicht, da der Sinn des Spiels für sie verloren gegangen ist.

Stoffer, der revolutionäre Führer und Prediger, wird durch die mangelnde Ernsthaftigkeit seiner Jünger immer wieder zu solch einer Rage getrieben, dass er sich irgendwann als Diktator erweist, der seine Idioten mit Hilfe extremsten Methoden versucht, hörig zu machen. In seinem Bestreben „[...]die Mehrheitsgesellschaft zu schockieren und aus ihrer angeblich he-

rablassenden Selbstgefälligkeit zu reißen[...]“¹⁰², leidet er zunehmend an der immer wieder offensichtlichen Feindseligkeit der Gesellschaft gegenüber der Behinderten und wird stattdessen selbst von deren Scheinheiligkeit schockiert.

Dies endet in einem Nervenzusammenbruch, bei dem er nackt hinter einem Auto herläuft und den Fahrer, der ihm kurz zuvor anbietet, die Idioten in eine geschlossene Einrichtung zu sperren, als Faschisten bezeichnet.

Mit dem Geständnis über Josephine geistigen Zustand wird auch er mit der Realität konfrontiert und fühlt sich in seiner Unternehmung betrogen. Nachdem Josephine abgereist ist, versucht er, sein Unternehmen in einer letzten Rettungsaktion weiter zu treiben und ihm eine neue Richtung zu geben. Durch die mangelnde Bereitschaft der Idioten, misslingt dieses Unternehmen und die Gemeinschaft zerbricht.

Karin, die ihr neu gewonnenes Heim nicht aufgeben will, versucht die Gruppe durch ihre Aufopferung zu retten und leistet Stoffers neuer Forderung, den Gagaismus in ihrer gewohnten Welt auszuüben, Folge. Doch die Realität, die sie in ihrer Wohnung antrifft, erschwert diese Durchführung. Durch die Wut ihrer Familie über Karins stupides Verhalten wird ihr schließlich klar, dass die Realität ihrer Familie nicht mehr die ihre ist und sie muss einsehen, dass sie nie wieder zurückkehren kann und ihre Vergangenheit für immer verloren ist.

3.2.2.3 *Kostüme*

Die Kostüme der Darsteller sind unauffällig. Sie symbolisieren, konträr zum Spiel der Idioten, eine normale, bürgerliche Gesellschaftsschicht, die sich lediglich durch ihr Handeln von ihren Mitbürgern unterscheidet.¹⁰³

Trotzdem gibt es einen Unterschied zwischen der Kleidung Karins, die zu der unteren Arbeiterschicht gehört und den Kleidungsstücken der übrigen Idioten, die zwar schlicht sind, aber an die aufständigen Bohemiens erinnern und der gehobenen Mittelklasse entspringen.¹⁰⁴

Die Einzige, die sich von diesem Muster entfernt, ist die aufreizend angezogene Nana, die in der Geschichte zu den normalen Konstanten der Gruppe gehört. In ihrem anzüglichen Verhalten symbolisiert sie, dass es selbst unter den „Normalen“ Differenzierungen gibt, die sich zu Randgruppen gestalten. Ein wiederkehrendes Merkmal von Triers, die Darstellung

¹⁰² O'Hagan, 2009

¹⁰³ Vgl. Ibartsberger, 2007, 158

¹⁰⁴ Vgl. Jochimsen, 2003

ungeschöner Nacktheit, ist auch in „Idioten“ vertreten und zeigt den Wunsch der Idioten nach Sexualität und Befreiung von gesellschaftlichen Normen und Uniformität.

3.2.3 Schauplatz

Neben zusätzlichen öffentlichen Schauplätzen, wie dem Bad oder dem Restaurant, das die Ernsthaftigkeit des Projektes der Idioten verdeutlichen soll, spielt die Haupthandlung im Zufluchtsort, der Villa „[...]in Søllerød, das von Spießern und pseudotoleranten Liberalen bevölkert wird.“¹⁰⁵

Lars von Trier schafft so eine Nische für die Idioten innerhalb von Feinden. Einer Gesellschaft, die wie Stoffer sagt „[...]immer reicher wird, aber niemanden glücklicher macht.“¹⁰⁶

Auf diese Weise haben sie die Möglichkeit, die spießbürgerliche Gesellschaft immer aufs Neue zu hinterfragen und zu provozieren. Doch sie nutzen den Bezug der Gesellschaft auch für sich um von ihr zu profitieren, indem sie als vermeintlich behinderte Weihnachtsgestecke verkaufen.

Von Trier verschweigt dem Zuschauer nicht einmal den Ursprung des Hauptquartiers der Idioten. Stoffers Onkel, der Besitzer des Hauses, der den Neffen bittet, es zu verkaufen, sorgt für eine zusätzliche bürgerliche Komponente, die es für die Idioten zu nutzen und zu überwinden gilt.

Am intimsten ist der Schauplatz, den von Trier dem Zuschauer bis zum Schluss vorenthält: Karins gewohnte Umgebung. Als Karin sich zurück in die gut situierte Wohnung ihrer Eltern begibt, bilden sie und Susanna den krassen Gegensatz zum durchkomponierten¹⁰⁷ Vorstadtmilieu mit Kaffee und Kuchen der Bilderbuchfamilie.

¹⁰⁵ Kuhlbrodt, 1999

¹⁰⁶ DVD Idioten, Regie: Lars von Trier, 1996,

¹⁰⁷ Vgl. Rissing, 2008, 212

4 Antichrist

4.1 Einleitung

4.1.1 Grundinformationen

Titel: Antichrist

Regisseur: Lars von Trier

Hauptdarsteller: Charlotte Gainsbourg, Willem Dafoe

Spielzeit: 104 Minuten

Produktionsland: Deutschland, Dänemark, Frankreich

Produktionsjahr: 2009

FSK: ab 18 Jahre

Kinostart: 10. September 2009

4.1.2 Inhaltsangabe

In Lars von Triers existenziellem¹⁰⁸ Schauermärchen „Antichrist“ von 2009, versucht der Regisseur, den Wurzeln der abgründigen menschlichen Natur auf den Grund zu gehen und so seine zweijährige Depression zu verarbeiten.¹⁰⁹ Wie bereits in früheren Werken von Triers, erzählt er in Kapiteln die Geschichte eines jungen namenlosen Paares, die in „Prologue“, „Schmerz“, „Verzweiflung“, „Trauer“, „Die drei Bettler“ und „Epilog“ unterteilt ist.

Der „Prolog“ ist eine Visualisierung der Freud'schen Urszene¹¹⁰, in der Tod und Leben verschmelzen.¹¹¹ Während ein namenloses Paar in endlos scheinenden Hochglanzaufnahmen im Beischlaf zu zergehen scheint, verletzen sie die Aufsichtspflicht gegenüber ihres jungen Sohns Nick, welcher sich aus seinem Kinderbettchen befreit. Nach einem kurzen Blick auf das kopulierende Paar, wendet er sich der Plastik der „Drei Bettler“, die später eines der Hauptmotive und Namensgeber eines Kapitels werden sollen, zu. An der Plastik vorbei, begibt er sich zu dem offenen Fenster und fällt hinab auf die verschneite Straße, so dass „im Geschlechtsverkehr [...] nicht ein neues Kind gezeugt [wird], sondern ein solches stirbt.“¹¹²

¹⁰⁸ Vgl. Martig, 2008, 153

¹⁰⁹ Vgl. Orth, 2008, 179

¹¹⁰ Vgl. Knauß, 2008, 123

¹¹¹ Vgl. Kniebe 2009

¹¹² Martig, 2009

Im anschließenden Kapitel mit der Überschrift „Trauer“, widmet sich von Trier der Kummerbewältigung des Paares. Insbesondere die Frau hat schwer mit den posttraumatischen Folgen des Unfalls zu kämpfen. Während der Beerdigung des Sohnes bricht SIE zusammen und erwacht im Krankenhaus. ER, der von Beruf Psychiater ist, beschließt daraufhin, entgegen der konventionellen ärztlichen Richtlinien, seine Frau selbst zu therapieren. Wieder in ihrer Wohnung angekommen, wird das Paar mit den Auswirkungen ihrer Trauer übermannt. SIE gibt sich nicht nur dem Schmerz, sondern auch zunehmend der exzessiven Selbstverletzung hin und flüchtet sich trotz abmahnender Gebärden des Mannes in die sexuelle Zerstreuung. ER versucht, die Wurzel des Schmerzes zu finden und erfährt, dass ihre Angst in den Wäldern von Eden am schlimmsten ist. Genauer in dem Ferienhäuschen, in dem SIE im vergangenen Sommer, begleitet von ihrem Sohn Nick, an ihrer Dissertation über das Thema Genozid arbeitete. ER beschließt, sich mit ihr in das Ferienhaus zu begeben, um sich gemeinsam ihren Ängsten zu stellen. Bereits auf der Zugfahrt, beginnt ER, SIE in einem tranceähnlichem Zustand mit ihren Ängsten zu konfrontieren. Gelingt es ihm, in dieser geistigen Visualisierung ihre Vereinigung mit der Natur zu erzwingen, muss ER sich später in der Realität durch die Übermacht der Natur über ihren Geist vorerst geschlagen geben. In dem Glauben, der Waldboden verbrenne ihre Füße, muss SIE sich nach kurzer Zeit bereits ausruhen. ER beginnt, sich im Wald Eden umzusehen. Dort begegnet ihm der erste Bettler in Form eines Rehs, das in seiner Flucht vor ihm eine Totgeburt hinter sich her schleift.

Im darauf folgenden zweiten Kapitel mit dem Namen „Schmerz“ begeben sie sich weiter auf den Weg zum Haus Eden. Auf einer Brücke im Wald kann SIE ihre Angst nicht länger unterdrücken und läuft vor der Natur und vor ihm davon. Kurze Zeit später erreicht ER das Haus und seine inzwischen erschöpft schlafende Frau. Bei Einbruch der Nacht legt ER sich zu ihr und entdeckt die Fotos des vergangenen Sommers, auf denen Nick mit vertauschten Schuhen zu sehen ist. Schon in der ersten Nacht in Eden zeigen sich unheimliche Vorkommnisse im Haus und der Umgebung. Unaufhörlich prasseln Eicheln auf das Dach und am Morgen darauf erwacht ER mit einer von Zecken überwucherten Hand. Trotzdem hält ER an der Richtigkeit seiner Therapie fest und beginnt SIE, mit Hilfe eines Spiels der Natur wieder näher zu bringen. Während SIE von Stein zu Stein barfuss durch das Gras laufen muss, fällt der zweite Bettler, ein Rabenjunge, von einem nahe gelegenen Baum. Es wird am Boden von Ameisen befallen und anschließend von einem Adler gefressen. SIE fühlt sich in ihrer Furcht bestä-

tigt und bricht weinend zusammen. Zurück im Haus berichtet SIE ihm vom letzten Sommer mit Nick. Während SIE an dem Thema Genozid arbeitet, hört SIE Nick im Wald weinen, findet ihn dann jedoch spielend in der Garage. Als ER ihre Geschichte hört, versucht ER, ihre Furcht zu rationalisieren und ihr ihre Angst- und Paniksymptomatik sachlich zu erklären. Doch seine Arroganz gipfelt in einem Wutausbruch ihrerseits, in dem SIE ihm zum ersten Mal droht. Am Abend hat sich die Situation wieder beruhigt und SIE berichtet weiter von dem Verlauf des letzten Sommers. Für SIE ist die plötzliche Hässlichkeit Edens ein Zeichen dafür, dass „die Natur Satans Kirche“¹¹³ sei. Dies ruft erneut die analytische Gewohnheit des Psychiaters hervor, der inzwischen den Ursprung ihrer Angst in der Furcht vor Satan zu erkennen glaubt.

Nach einem kurzen Schlaf scheint SIE wie ausgewechselt. SIE bekundet nicht nur sehr innig ihre Liebe zu ihrem Mann, sondern scheint zudem jegliche Trauer und Angst vor der Natur verloren zu haben. Misstrauisch beobachtet ER ihre plötzliche Regeneration, bis SIE seinen ungläubigen Blicken nicht mehr stand hält und in einen neuen Wutausbruch verfällt. Es kommt zum Streit, woraufhin SIE zurück zum Haus geht und ER allein im Wald zurückbleibt. Dort begegnet er dem dritten Bettler, einem Fuchsjungen, das dabei ist sich selbst zu zerfleischen. Als es den Mann erblickt, teilt es ihm mit, dass „Chaos regiert“.

Daraufhin beginnt das dritte Kapitel, Verzweiflung. Zurück im Haus angekommen, in dem seine Frau wieder schläft, beschäftigt sich der Mann näher mit den Unterlagen der Dissertation, welche SIE damals abbrach. Die Suche führt ihn auf den Dachboden, wo ER unter anderem eine Sternkarte entdeckt, auf der die drei Bettler Fuchs, Rabe und Reh als Schmerz, Verzweiflung und Trauer dargestellt werden und ihre Aufzeichnungen liest, die zunehmend verschmierter werden.

In einem Rollenspiel konfrontiert ER SIE mit ihren Ängsten, indem ER die Rolle der Natur einnimmt. SIE erklärt ihm ihre Theorie, wie die Natur die Frauen kontrolliere und diese damit Böses über die Menschheit verrichten. Mit Hilfe der Konfrontationstherapie, versucht ER ihr bewusst zu machen, dass SIE das Thema ihrer Dissertation nicht objektiv untersucht hat, sondern was SIE liest zu ihrer Wahrheit macht. Es kommt erneut zum Streit und dem anschließenden aggressiven Geschlechtsverkehr zwischen den beiden. SIE bittet ihn SIE dabei zu schlagen. Als ER sich weigert, flüchtet SIE, um sich am Rande des Waldes in einer manischen Erlösungstat der

¹¹³ Antichrist, DVD

Selbstbefriedigung hinzugeben. Als ER SIE findet, kommt ER ihrem Willen nach und schlägt SIE. Die beiden schlafen am Fuße eines Baumes miteinander, aus dessen Wurzeln in einer surrealen Szene Arme wachsen. Am nächsten Morgen diskutieren sie weiter über den Zustand ihres Geistes und darüber dass das, was SIE liest nicht der Wahrheit entspricht, sondern lediglich eine These ist. SIE müsse lernen, ihre Angst zu rationalisieren. Später findet SIE die Obduktionsberichte Nicks und die darauf verzeichnete Fußanomalie, herbeigeführt durch die vermehrte Vertauschung der Schuhe. ER spricht SIE schließlich konkret darauf an, woraufhin SIE sich ratlos gibt. Es sei ihr nie bewusst geworden und SIE wüsste nicht, wie dies passieren konnte. ER erkennt aber auf allen Bildern, die ER im Haus findet, den selben Fehler und schließt daraufhin, dass nicht Satan oder die Natur ihre größte Angst darstellt, sondern sie es selbst ist. Plötzlich wird ER von ihr angefallen und die Situation eskaliert. Es kommt zu Handgreiflichkeiten, bis die Situation wieder in den wütenden Geschlechtsverkehr übergeht, der SIE stets beruhigt. Diesmal wendet SIE sich jedoch von ihm ab und zertrümmert mit Hilfe eines schweren Holzklotzes seine Genitalien. ER bleibt bewusstlos am Boden liegen. Die Situation entspannt sich kurz. Dann führt SIE sein Glied zur Ejakulation bis Blut daraus hervor schießt. Im Zuge ihres Wahns begibt SIE sich zu einem Schleifrad, schraubt es ab und dreht es durch sein Bein. Dann versteckt SIE den Schlüssel unter der Veranda und verschwindet im Wald. ER erwacht mit schrecklichen Schmerzen und realisiert was geschehen ist. Verzweifelt versucht ER, das Schleifrad von seinem Bein zu entfernen, muss aber einsehen, dass dies aussichtslos ist. ER beschließt, sich zu verstecken.

Doch sein Verschwinden bleibt nicht unbemerkt. SIE verfolgt ihn durch den Wald bis hin zu einem Fuchsbau, in dem ER sich versteckt hält. Immer wieder wirft SIE ihm vor, dass ER SIE verlassen wolle, während ER im Fuchsbau erkennt, dass ER nicht allein ist. Die Auferstehung eines toten Raben aus dem Staub des Baus droht sein Versteck zu verraten. ER versucht, ihn mit der Faust zu erschlagen. Nachdem ihm dies gelungen scheint, erleuchtet ER mit einem Streichholz das Innere des Baus und findet auch die anderen beiden Bettler, das Reh und den Fuchs. In diesem Moment erwacht der Rabe erneut und verrät mit seinem Krächzen sein Versteck, woraufhin SIE mit einem Spaten auf ihn einhackt.

Das vierte Kapitel „Die drei Bettler“ beginnt, welches am selben Ort, aber in der Nacht einsetzt. SIE steht immer noch über dem Fuchsbau, in welchem ER nun bewusstlos liegt. Plötzlich tut es ihr leid und SIE beginnt ihn auszugraben. ER erwacht und SIE zerrt ihn mit seiner Hilfe zurück ins Haus.

Dort fragt ER SIE, ob SIE ihn umbringen wolle und SIE erzählt ihm von den drei Bettlern, bei deren Ankunft jemand sterben muss. Wiederholt erklärt SIE ihm die böse Natur in Form der Weiblichkeit und sie beginnt sich daraufhin selbst zu verstümmeln, indem SIE sich mit einer rostigen Schere die Klitoris entfernt. Währenddessen erinnert SIE sich an Nicks Tod und merkt, dass SIE nicht nur sah, wie er aus dem Fenster fiel, sondern auch, wie er auf den Tisch kletterte und zum geöffneten Fenster kroch. Daraufhin läuft SIE blutend zurück in den Wald. Der vom Schmerz benommene Mann liegt immer noch im Haus und blickt zum Himmel empor, wo ER das Sternbild der drei Bettler entdeckt und kommt zu dem Schluss, dass es solch eine Konstellation eigentlich nicht gibt. Die Frau, die in das Haus zurückgekehrt ist, beginnt mit dem Satz „Nichts davon ist von Nutzen.“ zu schreien und erweckt das Böse in der Natur. Es fällt nun verstärkt Hagel auf das Haus und die drei Bettler sind in Form des Rehs, des Fuchses und des Rabens gekommen. Sie legen sich neben die schlafende Frau. Der Rabe wurde kurz vorher von dem Mann unter den Dielen des Hauses befreit. Dort findet ER auch das Werkzeug, um das Schleifrad von seinem Bein zu lösen. Als SIE ihn dabei ertappt, sticht SIE ihm die Schere in den Rücken. Trotzdem gelingt es ihm, das Schleifrad zu entfernen, woraufhin ER SIE in seiner Rage erwürgt. ER verbrennt ihren Leichnam auf einem Scheiterhaufen vor dem Haus und schleppt sich mit einer Krücke aus dem Wald, der von surrealen nackten Frauenkörpern bedeckt zu sein scheint.

Der Film endet mit dem letzten Kapitel, dem „Epilog“, bei dem die Reise des Mannes und seine Ernährung durch wilde Beeren untermalt mit der Arie des „Prologue“^s gezeigt wird. Nachdem ER noch einmal die Geister der drei Bettler sieht, wird er am Gipfel des Berges von zahllosen gesichtslosen Frauen eingeholt.

4.2 Hauptteil

4.2.1 Technik

4.2.1.1 Kamera

Der kontrollsüchtige Lars von Trier gibt die Kamera in seinen Werken nur ungern aus der Hand¹¹⁴. Sollte er sich aber doch dazu entschließen, dann fällt seine Wahl meist auf den britischen Kameramann Anthony Dod Mantle, mit dem er schon in „Dancer in the Dark“ und „Dogville“ erfolgreich zusammenarbeitet. Diese Freundschaft, wenn man es bei einem zwiespälti-

¹¹⁴ Vgl. O`Hagan, 2009

gen Mann wie Lars von Trier so nennen kann, beginnt schon früher, als Dod Mantle den Locationscout für „Breaking the Waves“ übernimmt¹¹⁵, die Kameraarbeit jedoch ablehnt.¹¹⁶ Für Antichrist übernimmt er diese nach den vorigen erfolgreichen Zusammenarbeiten gern, da von Trier selbst sich aufgrund seiner physischen und psychischen Verfassung nicht in der Lage dazu fühlt.¹¹⁷ Dod Mantle, der bereits Dogmaerfahrung mit den Filmen „Das Fest“ und „Mifune“ sammelt und auch mit kommerzielleren Projekten, wie bei Danny Boyles oscarprämierten Meisterwerk „Slumdog Millionaire“ überzeugt, glänzt auch hier mit seiner prägnanten HD-Technik. Dod Mantle gilt zudem stets als Verfechter der digitalen Filmtechnik, sowie der Mischform der analogen und digitalen Aufnahme.¹¹⁸ Was ihn bei „Antichrist“ erwartet, unterscheidet sich grundlegend von „Slumdog Millionaire“. Zwar zehrt „Slumdog Millionaire“ ihn körperlich so aus, dass er während der Arbeit über 11 kg verliert¹¹⁹, so stellt „Antichrist“ Dod Mantle dagegen vor große technische Herausforderungen, die er bravourös mithilfe von von Triers Phantasie lösen kann.¹²⁰ Während von Trier in Dogville stets der kreative Kopf der Bildgestaltung ist¹²¹, gibt er Dod Mantle in „Antichrist“ den nötigen Spielraum und verfolgt trotzdem stilistisch stets ein klares Konzept für den Film.

Der technisch perfekte „Prolog“ für ihn als „monumentaler Stil“ und die mit Handkamera festgehaltene emotionale Entwicklung des Paares als dokumentarischer Stil angelegt.¹²² Trotz des klar erkennbaren Musters von Triers, hat nicht nur seine Depression, sondern auch der dazu gewonnene visuelle Faktor die Produktion um ein Vielfaches bereichert. Bereits durch die exzessive Darstellung des Geschlechtsverkehrs im „Prologue“, setzt „Antichrist“ hinsichtlich der Kameratechnik neue Maßstäbe. Fast göttlich wirken die polierten schwarz-weiß Bilder, die dem Akt jegliche Obszönität nehmen. Die verstärkt verwendeten Slowmotion-Aufnahmen, die mit einer Kamera erzielt werden, die pro Sekunde zwischen 600 und 1000 Frames¹²³ aufnimmt¹²⁴, dominieren im rauen Teil besonders in der Darstellung der

¹¹⁵ Vgl. o.A., cinematographer.nl, 22.06.2010

¹¹⁶ Vgl. Odgen/Kelly 10.07.2010

¹¹⁷ Vgl. Becker/Sander, 2009

¹¹⁸ Vgl. o.A., cinematographer.nl, 22.06.2010

¹¹⁹ Vgl. Johnston, 2009

¹²⁰ Vgl. Johnston, 2009

¹²¹ Vgl. Odgen/Kelly 10.07.2010

¹²² Vgl. Lars von Trier, Interview mit Maurice Smith, Antichrist, 2009

¹²³ Normalwert liegt, je nach Format, bei 24 oder 25 Frames/Sekunde

¹²⁴ Vgl. Johnston, 2009

Angst der Protagonisten, sowie die surrealistischen Elementen des Films, wie dem Fallen der Eicheln.

Entgegen der verschwommenen Wahrnehmung von Angst und Natur, besticht „Antichrist“ vor allem durch die starken Kontraste und die hohe Schärfe des Bildes, welche die Anwendung der RED¹²⁵ Kamera mit sich bringt.¹²⁶ Die Stärke des Films liegt demzufolge speziell in den subjektiv verzerrten Bilderwelten der Frau, die mit einer Linse namens „Lensbaby“¹²⁷ entstehen¹²⁸. Es gelingt Dod Mantle „[...]die beklemmendsten Bilder in diesem Film: die Natur, wie tiefgefroren in ihrer unbeseelten Schönheit.“¹²⁹ festzuhalten und so ist „Antichrist“ in „[...] ganz bezaubernden Bildern gefilmt, auch wenn die Bilder mitunter nicht ganz so bezaubernde Dinge zeigen.“¹³⁰

4.2.1.2 Perspektiven und Einstellungsgrößen

Der Film, der gänzlich auf Mise en scène¹³¹ verzichtet, nutzt stattdessen verstärkt die schon im Dogma 95 gewonnenen Statuten, die unter anderem der bewegten Kamera huldigen, um immer so nah wie möglichen im Geschehen und an den Protagonisten zu bleiben. Lediglich bei vereinzelt Szenen behalten Dod Mantle und von Trier sich vor, sich vom Geschehnis zu entfernen oder selbst überzuordnen. Dies geschieht zum Beispiel bei der Selbstverletzung der Frau während ihrer Trauerphase an einer Toilette oder bei der Suche der Frau nach dem Kind in den Tiefen des Waldes. Hier wird auf surreale Weise ein Blick der Frau gen Himmel zu einem Blick eines gottgleichen übergeordneten Geschöpfes auf die Gesamtheit des Waldes und stellt gleichzeitig die Frage nach der Abwesenheit einer göttlichen Macht.¹³² Unähnlich der Dogmafilme, die sich stets auf ihre Protagonisten und zwischenmenschliche Geschehnisse konzentrieren, wird „Antichrist“ durch eine Vielzahl von Detailaufnahmen, wie der Luftabzug im „Prologue“ oder der Eichelfall im Wald, visuell abstrahiert. Dod Mantle und von Trier verlangsamen den Erzählrhythmus durch diese Einschübe um ein Vielfaches. Sie lassen dem Zuschauer Zeit, das Gesehene zu verarbeiten und zu

¹²⁵ digitalen 35-mm-Kinokamera, des Herstellers Red Digital Cinema Camera Company

¹²⁶ Vgl. Rybkowski, 2010

¹²⁷ Lars von Trier, Interview mit Maurice Smith, Antichrist DVD, 2009

¹²⁸ Zweilinsen-System, das durch Verschiebung einen nur bestimmte Teile des Bildes scharf erscheinen lässt.

¹²⁹ Keller, 2010

¹³⁰ Peters, 2009

¹³¹ Kalkulierter multidimensionaler Aufbau eines Filmbildes

¹³² Vgl. Ibertsberger, 2007, 91

interpretieren, nur um kurze Zeit später jegliche Interpretation wieder zu verwirren und zu zerstören. Konträr zur üblichen Hollywoodtechnik, durch Wiederholungen jeden Winkel der Szene abzudecken, nutzt Dod Mantle vor allen in Dialogszenen das Schwenken zwischen den beiden Protagonisten. Dies erweckt ebenso den Eindruck, die Kamera folge spontan auf das Agieren der Schauspieler und macht den Zuschauer glauben jeder Handlungsstrang ergebe sich aus einer Interaktion der Figuren.¹³³ So wird der Zuschauer immer dichter in das Innenleben der Protagonisten und das Geschehen hineingezogen¹³⁴, ohne dass er sich dagegen wehren kann. Die dominierenden Einstellungsgrößen im Dialog sind die Naheinstellungen, die keine emotionale Regung der darzustellenden Person übersieht und den Zuschauer sich kaum gegen eine schmerzhaft entwickelnde Identifikation wehren lässt. Auf diese Weise schafft es von Trier, nicht nur oberflächliche emotionale Regungen abzurufen, sondern macht die Gesichter zum „[...]Handlungsort der Seele[...]“¹³⁵ seiner Figuren.

4.2.1.3 *Licht und Farbstimmung*

Passend zur Grundstimmung des Films ist „Antichrist“ nicht nur bei den Raumaufnahmen, sondern auch bei den Naturaufnahmen in einem Low-key¹³⁶- Stil gehalten. Hinzu kommt, dass vor allem die Szenen in der Stadtwohnung und ebenso die prägnanten Szenen in Eden bei Nacht spielen und eine verstärkte Licht-Schatten- Wirkung prädestinieren.¹³⁷

Ein weiterer Faktor, der bei der Licht- und Farbgestaltung des Filmes eine Rolle spielt, ist der Nebel und das beständige Regenwetter, das nicht nur in Eden, sondern auch in der Stadtwohnung des Paares vorherrscht. Nur der Schnee im schwarz- weiß Kapitel „Prologue“ symbolisiert eine Art Reinheit, die jäh von der bevorstehenden Tragödie zerstört wird und sich in den schmutzigen braun-gelben Thema des Hauptteils auflöst. Die Halluzinationen und Panikattacken der Protagonistin liegen meist im Dunkeln und werden in bläulichen Spektren dargestellt, die eine Art fremdartige, fast unheimliche Wirkung erzielen. Selbst die sonst penetrant wirkenden Grüntöne des Waldes, wurden durch die Farbkorrektur so verändert, dass sie verwachsen und bedrohlich düster wirken. Allein die Erinnerungen an den vorigen Sommer werden mit gleißendem Sonnenlicht fast übernatürlich darge-

¹³³ Vgl. Laak, 2009, 311

¹³⁴ Vgl. Gasperi, 2009

¹³⁵ Ibertsberger, 2007, 97

¹³⁶ technisch-gestalterischen Stil, bei dem dunkle Farbtöne vorherrschen

¹³⁷ Vgl. Schaub, 2008, 94

stellt. Sie symbolisieren den Gegensatz zum sadistischen Verhalten der Mutter eine Erinnerung an bessere Zeiten.

Technisch ist zu beachten, dass insbesondere die Zeitlupen-Aufnahmen einen erheblichen Aufwand von Leuchtkörpern bedeuten um den tausend Bilder pro Sekunde gerecht zu werden.¹³⁸ Zudem bedient man sich besonders in den Nachtaußenszenen, einer bestimmten Technik, wo das Licht auf einem Kran angebracht werden und sich bewegt, anstatt die Kamera zu bewegen. Zu sehen ist dies zum Beispiel in einem Traum der Frau, als Nick spazieren geht.¹³⁹ Dies verstärkt die surrealistischen Elemente des Filmes und lässt ihn nie zum sinnlosen Horrorspektakel abflachen, sondern gibt ihm allein durch die Bildgestaltung seinen künstlerischen Anspruch zurück.

4.2.1.4 *Montage*

Die Montage des Films folgt einem stringenten Muster und wird bis auf die Rückblenden zur Misshandlungen des Sohnes im letzten Sommer in chronologischer Abfolge erzählt. Hinzu kommen die von Trier erarbeiteten verschiedenen Schemen des Films, wie die blaustichigen Detailbilder ihrer Panikattacken, die als „Angst“- Montage bezeichnet werden und die zusätzlich digital verzerrt sind.¹⁴⁰ Im Gesamtbild des Filmes fallen besonders die immer wieder dazwischen geschnittenen Detail- und Naturaufnahmen auf, welche sich nicht immer in die Handlung einfügen, die aber das Unbehagen des Zuschauers weiter vorantreiben. Bei dem Zoomen und der Konzentration auf die Detailaufnahmen nutzt von Trier die Möglichkeit des Matchcuts¹⁴¹, wie zum Beispiel bei der Sexszene am Fuße des Baumes. Dabei fährt die Kamera dicht auf seinen Haaransatz während sie miteinander schlafen, um kurz darauf von diesem wieder wegzuzoomen und den Blick des Zuschauers auf die surrealistischen hervor wachsenden Arme freizugeben. Nicht ganz so offensichtlich, aber nicht weniger beeindruckend, ist der Matchcut innerhalb des „Prolog`s“, der sich vom Gesicht des fallenden Kindes zu dem ekstatischen Gesicht der Frau bei ihrem Orgasmus entwickelt.¹⁴²

Aufgrund der von Dod Mantle angewandten Schwenks innerhalb der Szenen, sind die Dialoge in der Montage relativ unauffällig. Trotzdem gelingt es Molly Marlene Stensgaard, die Dialoge so zu schneiden, dass selbst die

¹³⁸ Vgl. Lars von Trier, *Antichrist* DVD 2010

¹³⁹ Vgl. Lars von Trier, *Antichrist* DVD 2010

¹⁴⁰ Vgl. Lars von Trier, *Antichrist* DVD 2010

¹⁴¹ Schnitt, bei dem in eine Bewegung hinein geschnitten und diese in einem anderen Bildmotiv fortgesetzt wird

¹⁴² Vgl. Lars von Trier, *Antichrist* DVD 2010

Achsensprünge, die zum Beispiel im Krankenhaus auftreten, kaum ins Gewicht fallen. Durch die verschiedenen Zeitlupen- Einstellungen muss zudem in der Postproduktion ein erheblicher Aufwand in digitale Nachbearbeitung investiert werden, da zum Beispiel die Schärfenverlagerung innerhalb der "Prolog"- Sequenz durch die Differenz zwischen aufgenommener und realer Zeit zu groß sind, um am Set gelöst zu werden.¹⁴³ Außerdem nutzen Stensgaard und von Trier zunehmend so genannte „Timecuts“, bei denen innerhalb der Szene Teile übersprungen werden und stattdessen an einem anderen Punkt des Gesprächs wieder einsetzen. Dies geschieht zum Beispiel bei dem Gespräch des Paares im Kinderzimmer. Diese starken Schnitte werden jedoch durch eine konstante Tonspur so homogenisiert, dass es von Trier gelingt eine konstante Emotionalität über die Schnitte hinaus zu erzeugen. Zumindest dann, wenn es nicht gerade seine Absicht ist, extrem zwischen den Emotionen zu springen.¹⁴⁴

4.2.1.5 Musik und Ton

„Antichrist“ verzichtet bis auf die Arie „Lascia ch'io pianga“ von Händels „Rinaldo“ in der Prologue- und der Epilogsequenz, in der von Trier mit dem „[...]Text der Arie («Lass mich weinen über mein grausames Schicksal und lass mich für Freiheit seufzen. Möge der Kummer brechen die Fesseln meiner Qual, wenn auch nur um des Mitleids willen») [...] auch schon auf die folgende Handlungsentwicklung [...]“¹⁴⁵ vorverweist, vollkommen auf musikalische Untermalung.

Konträr dazu steht der ausgeprägte und wohldurchdachte Geräuschteppich. Von Trier, der „[...] statt mit Musik mit tiefem Brummen und Naturgeräuschen vom Rauschen des Windes im Farn und den Bäumen bis zum Vogelgezwitscher arbeitet, [...]“¹⁴⁶, schafft es, dem Zuschauer allein mit der Geräuschkulisse eine Gänsehaut zu bereiten.

Bei der Tonaufnahme legt von Trier, wie auch bei seinen vorherigen Werken, den Schwerpunkt in erster Linie auf das Schauspiel, so dass durch eine geringe Distanz zwischen Schauspieler und Mikrofon, diese in der Lage sind, so leise zu sprechen wie es die Szene verlangt und trotzdem jede Betonung vernehmbar ist.¹⁴⁷ Trotzdem versuchen von Trier und der Tonmann Kristian Eidnes Andersen¹⁴⁸ auch über die Tonspur die Substanz des

¹⁴³ Vgl. Lars von Trier, *Antichrist* DVD 2010

¹⁴⁴ Vgl. Lars von Trier, *Antichrist* DVD 2010

¹⁴⁵ Gasperi, 2009

¹⁴⁶ Gasperi, 2009

¹⁴⁷ Vgl. Trier, *Antichrist* DVD 2010

¹⁴⁸ Vgl. Imdb.de 10.07.2010

Films zu verstärken, indem sie vor allem in dem Waldset nach Geräuschen suchen, die die Natur als zusätzlichen Protagonisten darstellen.¹⁴⁹

4.2.2 Charaktere

4.2.2.1 Protagonisten

Von Trier beschränkt sich in seinem abgründigen Trauerspiel auf drei Charaktere – vier, zählt man den Doktor mit - der bei ihr ein atypisches Trauermuster diagnostiziert, jedoch nie gezeigt, sondern nur erwähnt wird. Die drei Charaktere sind die Frau, der Mann und Nick, das Kind, das allerdings nur in Flashbacks und dem "Prolog" gezeigt wird und in eben diesem stirbt.

Die Auftritte in den seltenen Rückblenden zum verhängnisvollen letzten Sommer sind zudem so kurz, dass der Schwerpunkt des Films meist auf ihm und ihr, sowie deren Entwicklungen liegt. „Der kalten Vernunft des Mannes, der kaum zu trauern scheint, steht die Emotionalität der Frau gegenüber, deren in der Zivilisation unterdrücktes Wesen in der Natur erst wirklich hervorbrechen kann.“¹⁵⁰

Während die Frau bis ins kleinste Detail skizziert ist, ist der Charakter des Mannes recht stereotyp.¹⁵¹ ER glänzt lediglich mit seiner Engstirnigkeit und Arroganz, die ER konstant beibehält. Doch auch zu diesem Aspekt, der in all seinen Filmen eminent erscheint, steht Lars von Trier, der „seine männlichen Protagonisten [...] auch gern mal [als] Idioten [bezeichnet], die von nichts eine Ahnung haben und nichts mitkriegen.“¹⁵²

4.2.2.2 Entwicklung der Protagonisten

Von Trier ist dafür bekannt, seine weiblichen Protagonisten stets als Märtyrerinnen darzustellen. Ob dies in „Antichrist“, der unter Zuschauern und Kritikern als stark misogyn verpönt ist, der Fall ist, ist fraglich.

Wenn man die Entwicklung von IHR genauer betrachtet, wird eine zunehmende Rage in Abhängigkeit zu der Beständigkeit des Mannes offensichtlich.¹⁵³

Während SIE sich zu Beginn des ersten Kapitels der Trauer in einem normalen Ausmaß hingibt, geht der Anstoß für die Tragödie von seiner Ent-

¹⁴⁹ Vgl. Trier, Antichrist DVD 2010

¹⁵⁰ Gasperi, 2009

¹⁵¹ Vgl. Knauß, 2008, 132

¹⁵² Borcholte, 2009

¹⁵³ Vgl. Knauß, 2008, 132

scheidung aus, SIE entgegen der konventionellen medizinischen Gesetze selbst zu therapieren. SIE durchlebt in der Wohnung des Paares die typischen Phasen einer Depression. Doch anstatt diese mit ihr durchzustehen, zwingt ER SIE, ihre Situation und Angst durch die Veränderung des Ortes noch zu verschlimmern. ER zeigt währenddessen keinerlei emotionale Reaktionen bezüglich des Kindstods und vertieft sich in die zwanghafte Heilung seiner Frau. ER versucht jegliche Panikattacke und Angsthalluzination auf strenge Art und Weise zu rationalisieren, was für SIE immer mehr zu einem Symbol seiner Arroganz wird. Dies zwingt SIE dazu, ihren Schmerz über den Tod des Kindes nicht in Form der Trauer zu kanalisieren, sondern in der Wut gegenüber der Ignoranz ihres Mannes. Langsam wird immer klarer, dass ER schon lange vor der Tragödie, aufgehört hat am sozialen Leben der Familie teilzunehmen.

Der Mann erfährt während der Handlung nur wenig dramaturgische Entwicklung. Sein Charakter ist stetig objektiv und psychoanalytisch, wodurch der Frau jeglicher emotionaler Kontakt fehlt, um ihre Gefühle zu verarbeiten. Durch die Konfrontationstherapie scheint der Zustand der Frau kurzzeitig geheilt. Als ER ihr die Bilder von Nick aus dem letzten Sommer zeigt und sein Misstrauen wegen der Misshandlung immer weiter wächst, wird ihr Verhalten plötzlich aggressiv. Zuerst verletzt SIE ihn, bis SIE die Erlösung in der Selbstverletzung sucht. Als Konsequenz dieser Manie erwürgt der Mann SIE und verbrennt den Leichnam vor dem Haus Eden auf einem Scheiterhaufen, was gleichzeitig den Kreis zur These des Genozids wieder schließt.

Für von Trier verkörpert jede der einzelnen Szenen die Psychologie des Films¹⁵⁴. Erst der Rückfall in die eigene Natur, indem lediglich der Geschlechtsverkehr der sinnvolle Tagesinhalt wird, sowie die Flucht aus dem eigenen Körper durch die finale Selbstverstümmelung, zeichnen die Entwicklung der weiblichen Protagonistin aus.¹⁵⁵

4.2.2.3 *Kostüm*

Das Kostümbild des Films „Antichrist“ ist spartanisch gehalten. Lediglich der gelbe Regenmantel der Protagonistin sticht aus dem Film heraus und erinnert gleichzeitig an die roten Mäntel des Films „Wenn die Gondeln Trauer tragen“.¹⁵⁶ Ansonsten setzt von Trier auch im Kostüm der Frau auf die Darstellung der Natur.

¹⁵⁴ Vgl. Trier, Antichrist DVD, 2009

¹⁵⁵ Vgl. Martig, 2009

¹⁵⁶ Gasperi, 2009

Meist ist sie gar vollkommen nackt oder nur mit einer Bluse bekleidet. Es scheint, als habe von Trier seinen Protagonisten, wie auch schon durch den Verzicht auf Namen durch die Kostüme eben jenes stereotype Aussehen verleihen wollen, mit dem sich jeder der Zuschauer identifizieren kann. Meist sind die Farbtöne deshalb in grau und braun zu halten, sodass eine Verschmelzung mit der Natur des Waldes, der durch eben diese Farben besticht, erzeugt wird.¹⁵⁷

4.2.3 Schauplätze

Obgleich der "Prolog" die Schlüsselszene der Geschichte bildet und in der Wohnung des Paares spielt, ist die Rolle des Hauses Eden und des Waldes, der es umgibt, in der Handlung weitaus prägnanter. Zugleich bildet es, wenn im Film auch nur durch Rückblenden erzählt, die Wurzel der Psychose der Frau.

Wie im Abspann erwähnt, widmete von Trier „Antichrist“ einem seiner großen Idole, Tarkowskij. Deshalb scheint es nahe liegend, dass auch der Hauptaustragungsort zwischen Mann und Frau, und wenn man so will Gut und Böse, in einem von Tarkowskij oft gebrauchten Handlungsort stattfindet, der alten Hütte im Wald. Diese nutzt Tarkowskij bereits in „Der Spiegel“ und „Das Opfer“.¹⁵⁸

So vermittelt das Motiv der Hütte, die von Trier im Westen Deutschlands findet,¹⁵⁹ mit Hilfe des umgebenen Waldes, die Bösartigkeit der Natur und fungiert als zusätzlicher Protagonist des Films. Durch das Eigenleben des Waldes wird zudem eine zusätzliche Bedrohung greifbar, die die Thematik des Filmes noch unterstreicht. Das Innenleben der Hütte ist, bis auf den Dachboden, wie die Wohnung, sowie das Krankenhaus, sehr spartanisch gehalten, gänzlich dem Gebot verschrieben, eine möglichst stereotype Umgebung zu schaffen.

Der Dachboden dagegen, kommt durch die bedrohlichen Zeichnungen und Bilder an der Wand, sowie die niedrige Beleuchtung einer Art Höhle gleich, in der der Mann das Geheimnis ihrer Psychose entdeckt.

¹⁵⁷ Vgl. Ibertsberger, 2007, 158

¹⁵⁸ Vgl. Martig, 2009

¹⁵⁹ Vgl. Pauli, 2009

5 Vergleich

5.1 Kritische Stellungnahme zu den Werken

5.1.1 Genreeinordnung

Oberflächlich betrachtet, würde man „Idioten“ in das Genre der Tragikkomödie einordnen, die manchmal auch Grenzen überschreitet¹⁶⁰ und sich mit anderen Genres mischt. Doch unter Betrachtung verschiedener Dogmafilme stellte sich dar, dass sie sich längst zu einem eigenen Genre entwickelt haben¹⁶¹.

Sie bestechen nicht nur durch gemeinsame technische Gegebenheiten, sondern setzten auch inhaltlich auf die gleichen dramaturgischen Leitmotive, die sich in „Idioten“ wieder finden lassen. Einige dieser Hauptmerkmale des Genres sind, dass stets ein Geheimnis den Katalysator der Katastrophe bildet, wie hier Josephines psychische Krankheit, die schließlich das ganze Unternehmen der Idioten hinterfragt und die zu Streitigkeiten zwischen ihnen führt. In „Das Fest“ wiederum ist es das Geheimnis des sexuellen Missbrauchs der Kinder durch den Vater, das an dessen Geburtstag gelüftet wird. Hinzukommt, dass die Essenz des Manifestes, das Streben nach Wahrheit, meist auch die Essenz der Dramaturgie der Dogmafilme ist.¹⁶² Die offensichtliche Hinterfragung von Normalität und geistiger oder körperlicher Behinderung, sowie die schonungslose Darstellung von Sex, wie in der Gruppensexszene, und die Geschichte der Regression, sind weitere Merkmale, die sich auch in den Filmen der anderen Dogmatiker wieder finden lassen.

Obschon „Antichrist“ technisch perfekt scheint und eine klare dramaturgische Struktur aufweist, lassen sich auch in ihm Spuren des Dogmagenres finden.¹⁶³

So zum Beispiel die exzessive Darstellung von Sex, das Geheimnis, hier die Misshandlung des Kindes durch die Vertauschung der Schuhe¹⁶⁴, sowie die Hinterfragung von Normalität und psychischer Stabilität, kommen auch in „Antichrist“ vor. Allerdings lassen sich diese Gemeinsamkeiten eher auf

¹⁶⁰ Vgl. Schaub, 2008, 88

¹⁶¹ Vgl. Lorenz, 2000

¹⁶² Vgl. Götsch, 2003, 18

¹⁶³ Vgl. Christensen, 2008, 496

¹⁶⁴ Vgl. Kapitel 4.1.

Vorlieben der Themenwahl des Regisseurs und Autors zurück schließen, als auf eine gewollte Genrezuordnung.

„Antichrist“ ist, wie die meisten von von Triers Werken, ein Melodram, vereint aber auch viele andere Genres in sich, „[...]irgendwo zwischen Splatterfilm und psychologischer Studie, Krimi und Drama, Tragödie und Kammerspiel.“¹⁶⁵

Vor allem hat von Trier ein symbolträchtiges Märchen geschaffen, eine Parabel über Gut und Böse, in der er die menschliche Natur hinterfragt und neue Kontroversen zwischen Mann und Frau vorführt.¹⁶⁶¹⁶⁷

5.1.2 Dramatische Rezension nach Vogler

5.1.2.1 Idioten

„Idioten“ weist in seinem Aufbau starke Parallelen zum klassischen Drama Aristoteles¹⁶⁸ auf und enthält zudem Elemente von Voglers "Heldenreise"¹⁶⁹.

Die Geschichte beginnt mit der Exposition, in der die Heldin Karin, die nach dem Tod ihres Kindes aus ihrer gewohnten Welt flüchtet und in einem Restaurant eine neue Welt, dargestellt durch die Idioten, erfährt.¹⁷⁰ Diese gewohnte Welt wird vom Autor und Regisseur von Trier nur rudimentär abgehandelt, zeigt jedoch bereits das ruhige Wesen Karins als Einzelgänger.

Der Ruf des Abenteuers wird durch den Verlust von Karins Kind symbolisiert. Obgleich für den Zuschauer vorerst nicht ersichtlich, zeigt Karins Bereitschaft, der Gruppe ohne Nachzudenken zu folgen, dass sie keine sozialen Bindungen an ihr früheres Leben verspürt. Viel mehr noch wird im Nachhinein klar, dass Karin durch den Tod des Kindes, sich von ihren gesellschaftlichen Zwängen gelöst fühlt und bereit für eine neue ungewisse Zukunft ist.¹⁷¹ Allein hätte Karin jedoch nicht den Mut, sich von diesen zu lösen.

¹⁶⁵ Blaschke, 2009

¹⁶⁶ Vgl. Martig, 2008, 151

¹⁶⁷ Vgl. Kapitel 5.3.1.

¹⁶⁸ dramatische Struktur, die dem Ablauf Exposition - steigende Handlung - Peripetie/ Höhepunkt/Wendepunkt- fallende Handlung- Katharsis folgt

¹⁶⁹ Christoph Vogler, US-amerikanischer Drehbuchautor, der auf Grundlage von Aristotles Poetik dramaturgische Erzählstrukturen analysierte und Bücher über das Drehbuchschreiben und die Heldenreise veröffentlichte.

¹⁷⁰ Vgl. Martig, 2008, 148

¹⁷¹ Vgl. Ibertsberger, 2007, 133

So erfolgt ein zweiter Ruf, diesmal dargestellt vom Akt der Idioten, die am Mittagstisch ihrem Gagaismus freien Lauf lassen. Als Stoffer sie an die Hand nimmt und sie mit ihm in das Auto steigt, gibt es für sie keine Rückkehr in ihre gewohnte Welt. Stoffer bildet hier die Figur des Mentoren, der sie durch seine Aufmerksamkeit dazu überredet, mit ihnen zu kommen.¹⁷²

In der darauf folgenden steigenden Handlung muss Karin eine Reihe von Bewährungsproben, bei denen sie ihr wahres Interesse an dem Projekt beweisen muss, bestehen, zum Beispiel in der Steinwollproduktion und im Schwimmbad.

Ein wichtiger Wendepunkt der Geschichte, bildet das Zusammentreffen der Idioten mit dem mongoloiden Paar, das die Gruppe besucht.¹⁷³

Nach dessen Besuch, sind die Idioten kurzzeitig auf einem emotionalen Tiefpunkt, bei dem sie ihr Tun hinterfragen. Nur durch Karin, die das Projekt vorher genau unter dem Gesichtspunkt, ob es gegenüber anderen Behinderten zu verantworten sei, hinterfragt hat, die zum ersten Mal ihren inneren Idioten befreit, wendet die Gruppe sich erneut wieder ihrem provokanten Spiel zu.

Katharsische Momente, bei denen es zur Entladung der angestauten Spannung zwischen einzelnen Gruppenmitglieder¹⁷⁴, bedingt durch Stoffers Diktatur, immer wieder kommt, sind stets Stoffers Anfälle, bei denen die Grenzen zwischen gespieltem und echten Idiotismus zu verwischen drohen. Ein weiterer katharsischer Moment ist die Gruppensexszene, bei denen die Grenze zwischen vernunftbegabten Mensch und triebgesteuertem Tier hinterfragt wird. Diese Szene kann gleichzeitig als Höhepunkt der Geschichte gesehen werden, da die Handlung nun in eine fallende Dramaturgie übergeht. Die nun folgenden Ereignisse sind nicht initiiert durch das augenblickliche Handeln der Protagonisten, sondern die Idioten sind lediglich Zeugen der selbst auslösenden Konsequenzen und der katastrophalen Entwicklung der Ereignisse. Ein weiterer Wendepunkt der Geschichte wird durch Josephines Vater dargestellt, der gleichzeitig Katalysator der Szene ist.¹⁷⁵

Durch das Eindringen der spießbürgerlichen, elterlichen Gewalt in das Wunderland der Idioten und die Verkündung, dass Josephine wirklich psychische Probleme hat, wird der Schein ihrer selbst errichteten heilen Welt zerstört.

¹⁷² Vgl. Ibertsberger, 2007, 133

¹⁷³ Vgl. Jochimsen, 2003, 172

¹⁷⁴ Vgl. Jochimsen, 2003, 172

¹⁷⁵ Vgl. Jochimsen, 2003, 173

Man kann Stoffers Plan, das Projekt des Idiotismus in die private Umgebung zu verlegen, deshalb als Gegenschlag deuten. Nun da ihre kindliche Welt durch das Eindringen der Eltern entweiht wird, ist es Zeit zurückzuschlagen und die heile Existenz der Eltern durch ihren Idiotismus zu zerstören. Allerdings hat Stoffer nicht bedacht, dass das Experiment für die übrigen Idioten nur ein Spiel ist und sie keineswegs gewillt sind, sich gegen ihre Eltern und die Gesellschaft sowie die damit verbundene spießbürgerliche Sicherheit aufzulehnen. Viel mehr ist die Villa nur als Ausgleich zu ihren im Alltag aufgestauten Spannungen zu sehen.¹⁷⁶

In dem Drang der übersättigten Bürgerkinder den Konventionen des Gesellschaft und der Eltern zu entgehen, suchen sie Freiheit in einer Kommune, die durch Stoffers Gebote schnell zur Diktatur wird.¹⁷⁷

So muss die Gruppe erkennen, dass sie in ihrer Suche nach Befreiung lediglich ihre Gefangenschaft in eine neue unkontrollierbarere eingetauscht haben und können am Ende nichts anderes tun, als Reißaus zu nehmen. Denn letzten Endes war das Projekt nur ein avantgardistisches Spiel, ein Experiment, bei dem jeder sich selbst, aber nicht die Gesellschaft hinterfragte. Deutlich wird dies auch dadurch, dass allein Karin am Ende dem Projekt treu bleibt, weil sie die Einzige ist, die nichts mehr zu verlieren hat.¹⁷⁸

Ihre Suche nach Freiheit ist kein Experiment, sondern die einzige Hoffnung, die ihr noch bleibt.

"Idioten" verfolgt trotz der Abkehr vom Schema Hollywoods, die dort entwickelten und traditionellen Storystrukturen. Lars von Triers Dramaturgie ist vor allem durchzogen vom ständigen Wechselspiel zwischen verschiedenen Extremsituationen: zum Beispiel bei der Gegenüberstellung der beinahe Vergewaltigung von Susanna in der Gruppensexszene und der zärtliche Liebesannäherung zwischen Jeppe und Josephine, die parallel dazu geschnitten ist.¹⁷⁹

Die neun verschiedenen Interviewsequenzen, die von Trier zwischen die einzelnen Szenen schiebt, bilden hier nicht nur den Übergang, sondern deuten in gewisser Weise auf das in der folgende Szene Geschehende hin.¹⁸⁰

¹⁷⁶ Vgl. Sandler, 2008, 215

¹⁷⁷ Vgl. Sudmann, 2003, 131

¹⁷⁸ Vgl. Sudmann, 2003, 131

¹⁷⁹ Vgl. Jochimsen, 2003, 173

¹⁸⁰ Vgl. Jochimsen, 2003, 171

Am prägnantesten sind die Parallelen zwischen Inhalt und Form, d.h. die Parallelen zwischen dem Manifest und der Dramaturgie von „Idioten“.¹⁸¹ So scheint es, als wollte von Trier mit „Idioten“ lediglich eine Metapher für seine verfassten Ideale von Freiheit und Wahrheit schaffen, doch dann ist auch nahe liegend, dass auch das Manifest lediglich eine solche Metapher darstellt und es nicht um die Filmlandschaft, sondern um die Freiheit des Individuum an sich geht.¹⁸² Die Befreiung des Geistes als Befreiung vom Regime Hollywoods und die Nacktheit als Befreiung von technischen Beschränkungen¹⁸³ können als Indizien für diese These gesehen werden.

5.1.2.2 *Antichrist*

Die Geschichte der Frau, die hier als Antiheldin fungiert, folgt dem Aufbau der Heldenreise Voglers, enthält jedoch wie schon „Idioten“ auch starke Züge des dramatischen Theaters nach Aristoteles. Man kann in diesem Fall auch von einer Fallstudie der Übermacht der komplexen Erzählstrukturen von Hollywoodfilmen gegen Theater sprechen.

Lars von Triers Exposition bildet der „Prolog“, der die gewohnte Welt des Paares in lustvollen Bildern beschreibt, aber gleichzeitig durch den schwarz-weiß Ton eine gewisse Kälte suggeriert. In diesem Moment wirkt das Paar wie eine glückliche Bilderbuchfamilie, die mit ihrem Kind alles erreicht hat, was das Leben ausmacht.

Durch den Ruf zum Abenteuer, hier wie schon in „Idioten“ durch den Tod des Kindes, kommt es zu einer plötzlichen Änderung der kompletten Lebensumstände. Das Paar weigert sich vorerst, sich diesen anzupassen. Besonders die Frau versinkt in ihrer Depression und klammert sich innerhalb der Stadtwohnung an die gewohnte Welt fest, in der das wichtigste Element, das Kind Nick, fehlt. Der Mentor, hier dargestellt durch den Mann, überredet SIE daraufhin sich ihren Ängsten zu stellen und nach Eden zu fahren. Im Zug kommt es dann zum Überschreiten der ersten Schwelle, als der Mann SIE innerhalb einer Meditationstherapie vorbereitet, sich mit ihren Ängsten auseinanderzusetzen. Von diesem Moment an begibt SIE sich in die Gewalt des Mannes und der Natur und kann nicht aus eigener Kraft in die gewohnte Welt zurückkehren. Die erste Bewährungsprobe bildet die Wanderung durch den Wald, in der sich die Protagonistin vor allem bei der Brücke unter Beweis stellen muss. Obgleich der Mann vorerst als Verbün-

¹⁸¹ Vgl. Götsch, 2003, 49

¹⁸² Vgl. Sandler, 2008, 214

¹⁸³ Vgl. Götsch, 2003, 49

deter ihr gegenüber auftritt, wird ER durch seine mangelnde Offenheit und die dominante Arroganz immer mehr zum Feind der Heldin. In den folgenden Kapiteln muss SIE sich nicht nur der Natur, sondern auch sich selbst als Gegner stellen und projiziert so ihre Autoaggression auf den einzig Verbleibenden, ihren Mann.

Mit diesem Wendepunkt, dargestellt durch die Konfrontation der Frau mit der Abkehr des Mannes aufgrund der Misshandlung des Kindes, wechselt die Handlung nicht nur in eine deutlich aggressivere Phase, sondern auch in ein anderes Genre, vom Melodram zum Horror, und in den Aufbau der aristotelischen Dramatik.

Bedingt durch die stetig aufgebaute Kluft zwischen Mann und Frau, zwischen Rationalität und Emotionalität, beginnen sich die Ereignisse zu überschlagen.

Als retardierendes Moment¹⁸⁴ kann die plötzliche Klarheit der Frau gesehen werden, in der sie sich bei dem Mann entschuldigt und ihn zurück ins Haus bringt. Kurze Zeit später folgt durch das erneute Malträtieren des Mannes durch die Frau, verbunden mit der Drohung seines Todes als Opfergabe, die endgültige Katastrophe, in der die Frau vom Mann vernichtet wird.

Die Katharsis erfährt nun der Mann, der durch die Tötung des Bösen, verkörpert durch die Weiblichkeit, in der Lage ist, in eine idyllische Welt, in der die Geister der drei Bettler ihren Frieden finden, zurückzukehren.

So scheint es, als sei nicht ER das geforderte Opfer des Satans, sondern eben jene Vernichtung der Frau nötig, um die Welt wieder in Einklang zu bringen.¹⁸⁵

„Antichrist“ greift viele verschiedene Themen auf und führt diese ins Extreme.¹⁸⁶

Durch seine Symboltracht und den Überfluss von Metaphern, ist der Film aber genau so zu deuten, wie der intellektuelle Zuschauer es gern wahrhaben mag, indem er zwischen all den Motiven und Referenzen für jeden eine Lesmöglichkeit bietet, der danach sucht.¹⁸⁷

Der Film stellt jedoch „[...]keine Effekthascherei dar, sondern [kann] als extreme Visualisierungen mit komplexem semantischen Gehalt aufgefasst werden.“¹⁸⁸

¹⁸⁴ Szene, die Höhepunktentscheidung hinauszögert, indem sie das Eintreten des Gegenteils des Erwarteten noch einmal wahrscheinlich macht

¹⁸⁵ Vgl. Knauß, 2008, 136

¹⁸⁶ Vgl. Becker/Sander, 2009, S. 11-17

¹⁸⁷ Vgl. Brinkember, 22.07.2010

¹⁸⁸ Filmbewertungsstelle Wiesbaden, 2009

Trotzdem sind zwischen all den ausgestaffierten Symbolen und teilweise klar ersichtlichen Hollywoodstrukturen die Mängel des Drehbuchs offensichtlich, die sich nur mit viel Wohlwollen mit der Genialität des Autors in doppeldeutige Dimensionen auflösen lassen. Klar wird dies unter anderem durch verschiedene Ungereimtheiten, wie zum Beispiel die Psychose, ausgelöst durch den plötzlichen Tod des Kindes, den Mann ohne Hinweise auf das Haus Eden schließen lässt.¹⁸⁹

Ein weiterer Schwachpunkt, der bei von Trier zwar nicht unüblich ist, aber in „Antichrist“ prägnant die Handlung beeinflusst, ist der eindimensionale Charakter des Mannes, der durch seine fehlende Tiefe in der Kommunikation einen ernsthaften emotionalen Streit und Tiefgang der Geschichte behindert. Hinsichtlich der Tatsache, dass beide Figuren aus der Feder von Triers stammen, bekommt man das Gefühl, das dänische Ausnahmetalent stehe sich dramaturgisch gesehen diesmal selbst im Weg.¹⁹⁰

Ein weiterer Bezug zu „Antichrist“ ist von Triers großes Vorbild Tarkowski, das schon bei der Wahl des Schauplatzes, siehe Kapitel 4.2.3. eine wichtige Rolle spielt.¹⁹¹ Wie Tarkowski schon in seinen Filmen, nutzt von Trier Tiere, um sie als mystische Transmitter für seine Botschaft von Gut und Böse einzusetzen.

Er setzt sie als Mittler zwischen Unterwelt und Erde, weist ihnen aber nur indirekt eine Bedeutung zu. Viel mehr, als sich zu einem Instrument des vermeintlichen Antichrists zu machen, fügen sie sich in dessen Vorhaben ein, um das Trier'sche erschaffene Weltbild zu komplettieren.

„Antichrist“ ist aber nicht nur eine Weiterentwicklung von Triers, sondern auch seiner Frauenfigur, die in „Antichrist“ eine gewisse Emanzipation erfährt. Während in früheren Werken die Frauenfiguren von Triers sich stets am Rande des Wahnsinns befinden¹⁹² und schließlich aufgrund ihrer Naivität ins Verderben stürzen, tritt die Frau bei „Antichrist“ über diese Schwelle und scheint fest entschlossen, stellvertretend für die Opfer, die von Trier beispielsweise in „Dancer in the Dark“ und „Dogville“ brachte, die patriarchalische Macht mit in ihr Verderben zu reißen.¹⁹³

Doch von Trier schafft es nicht, sich von seinem beliebten Thema der eigenen Zerstörung zu entsagen und so wird erneut die Weiblichkeit durch die Übermacht der Männlichkeit im wahrsten Sinne des Wortes erstickt.

¹⁸⁹ Vgl. Brinkember, 22.07.2010

¹⁹⁰ Vgl. Brinkember, 22.07.2010

¹⁹¹ Vgl. Ibertsberger, 2007, 88

¹⁹² Vgl. Ibertsberger, 2007, 97

¹⁹³ Vgl. Knauß, 2008, 132

5.1.3 Schauspielerische Rezension

5.1.3.1 *Idioten*

In Lars von Triers „theatralischem Sozialexperiment“¹⁹⁴ stellt das Spiel der Darsteller die wichtigste Komponente des Dogmafilms dar. Da sowohl Kameraführung als auch die übrigen bildgestalterischen Elemente so reduziert wurden, dass die Konzentration des Zuschauers primär auf den Protagonisten liegt.

Wie in den meisten von von Triers Werken, treibt er seine Schauspieler zur vollkommenen Entblößung, sowohl physisch als auch psychisch. Während der sechswöchigen Dreharbeiten, gelingt es von Trier eine ganz besondere Beziehung zu den Schauspielern aufzubauen, die ihn teilweise so an die Grenzen seiner psychischen Belastbarkeit bringt, dass es zunehmend zu Spannungen am Set kommt.¹⁹⁵

Karin, die Protagonistin der Geschichte, besticht vor allem in den persönlichen Szenen mit der Familie. Obwohl von Trier ihr keine physische Belastung abverlangt, meistert Bodil Jørgensen die Herausforderung der psychischen Entblößung bravourös und verkörpert so die Emotionalität des irrationalen Projektes der Idioten.¹⁹⁶

Besonders prägnant ist zudem die Darstellung Stoffers, der von Jens Albinus gespielt wird. Die Entwicklung seiner Figur vom philosophischen Anführer zum psychisch labilen Außenseiter wirkt vor allem durch die Wahhaftigkeit seines Spiels so außerordentlich überzeugend und lässt gleichzeitig eine gewisse Identifikation des Zuschauers zu.¹⁹⁷

Ein weiterer Dreh- und Angelpunkt der Geschichte und des Produktionsverlaufs bildet die Figur Susanna, dargestellt von Anne-Louise Hassing. Verkörpert ihre Figur innerhalb der Handlungsebene die Konstante der Normalität, stellt ihre angespannte Beziehung zu von Trier, die den Drehtag unter so viele Komplikationen, dass zeitweise eine Fertigstellung des Filmes in weite Ferne rückt.¹⁹⁸ Aufgrund dieser Ambivalenzen gestaltet sich der letzte Drehtag in Karins Wohnung so schwierig, dass Hassings nicht im Stande ist, emotional auf die Atmosphäre der Familie zu reagieren und gefährdet so das Ende und die Hauptaussage des Films.¹⁹⁹

¹⁹⁴ Kuhlbrodt, 1999

¹⁹⁵ Vgl. *Idioten* DVD Arthaus Collection Booklet S. 07

¹⁹⁶ Vgl. Ibertsberger, 2007, 155ff.

¹⁹⁷ Vgl. Knauf, 2008, 139

¹⁹⁸ Vgl. Trier 1996

¹⁹⁹ Vgl. Trier 1996

Die Romanze der psychisch kranken Josephine mit dem Nesthäkchen der Gruppe Jeppe, dargestellt durch Louise Mieritz und Nikolaj Lie Kaas, zeigt jedoch durch die sensible Inszenierung was geschieht, wenn zwei Menschen sich fernab von Diskriminierung und Rechtfertigung ihren wahren Gefühlen hingeben.²⁰⁰

Vielleicht ist „Idioten“ gerade durch die authentische Darstellung so intensiv, dass er Zuschauer nie sicher sein kann, wann die Tränen und das Lachen echt und wann sie gekonnt inszeniert sind.²⁰¹

Es ist vor allem die Auflösung der Barrikade zwischen Stab und Besetzung, die das Spiel der Darsteller so reich werden lässt. Denn durch die Personalunion von Triers als Regisseur und Kameramann, bildet er auch ein intensives Team mit den Schauspielern.²⁰² Und dieses Team ordnet sich nur einem unter: der Handlung.²⁰³

Die Darstellung der geistig Behinderten gelingt jedoch jedem der Protagonisten auf solch mutige Weise, dass der Zuschauer zeitweise nicht über Dramaturgie oder Ideologie nachdenkt, sondern seinen Respekt ganz dem Mut der grenzenlosen Selbstdarstellung der Schauspieler zollt. Ähnlich des Brecht'schen Theaters²⁰⁴ findet hier auch eine Vereinfachung und Verfremdung der Darstellung statt, welche die Figur in ihrem Charakter abstrahieren und bestärken.²⁰⁵

5.1.3.2 *Antichrist*

Beeinflusst durch seinen psychisch labilen Zustand, behauptet von Trier selbst, dass er zur außerordentlichen darstellerischen Leistung der beiden Protagonisten nicht viel beitragen konnte. So sei es lediglich Gainsbourg und Dafoes eigene Kraft gewesen, die das Projekt vorantrieb und sich entwickeln lies.²⁰⁶

Dennoch ist die Arbeitsweise der beiden Schauspieler sehr unterschiedlich gewesen. Gainsbourg, die ihre Sicherheit durch die Entwicklung ihres Charakters im Voraus behält, unterscheidet sich grundsätzlich von der Arbeitsweise Dafoes, der seinen Charakter in der Interaktion und der Improvisati-

²⁰⁰ Vgl. Thomas, 14.07.2010

²⁰¹ Vgl. Willman, 13.07.2010

²⁰² Vgl. Laak, 2009, 311

²⁰³ Vgl. Laak, 2009, 330

²⁰⁴ Epische abstrahierte Theaterform, die von der Realität erzählt aber sie nicht unbedingt real wiedergibt. Sie führt dem Zuschauer ein bestimmtes Weltbild vor und soll ihn zu Entscheidungen zwingen

²⁰⁵ Vgl. Laak, 2009, 329

²⁰⁶ Vgl. Trier, 2009

on entwickelt. Wohin gegen Gainsbourg dankbar ist für jede Form der Manipulation und Synergie, die sie ihrer Rolle näher bringt.²⁰⁷ Durch eben diese Symbiose ist ein nicht nur überzeugendes, sondern auch tief greifendes und höchst emotionales Spiel entstanden.

Dafoes freier Stil der Improvisation verändert teilweise nicht nur die Szenengrundstimmung, sondern auch die Dialoge, die in den Takes so variieren, dass von Trier in der Montage stets mehrere Auslegungsmöglichkeiten besitzt.²⁰⁸

Das Spiel der Darsteller ist auch deshalb sehr intensiv, weil nicht nur von Trier, sondern auch die beiden Darsteller während der Arbeit am Set stets offen für die Ideen des Gegenübers sind und so eine Symbiose entstehen kann.²⁰⁹

Der Film lebt von diesem „intensiven Wechselspiel der beiden Hauptdarsteller [und dem][...] ständig sich verändernde[n] Machtgefüge zwischen ihnen.“²¹⁰ Gainsbourgs Spiel bleibt stark in Erinnerung, weil von Trier ihr in seinem sadistischen Trauerspiel die vollkommene Entblößung abverlangt, ohne dass sie dies anzweifelt oder hinterfragt, sondern ihm stattdessen folgt, wie eine pflichtbewusste Soldatin.²¹¹ Gerade deshalb ist Gainsbourgs Spiel nicht nur durch ihre klar strukturierte Figur dem Dafoes überlegen. Besonders ihre Furchtlosigkeit und Bereitschaft, über Grenzen hinauszugehen, ist der Punkt, der jede Distanzierung des Zuschauers gegenüber der Figur unmöglich macht und ihn eben deshalb so emotional berührt.²¹²

5.1.4 Erfüllung der Erwartungshaltung

„Nur wenigen Filmen ist es vergönnt, alle Abstufungen von Reaktionen hervorzurufen.“²¹³, Lars von Triers Filmen ist es meist vorbestimmt, diese fragwürdige Ehrung zu erhalten. Man könnte meinen, dass die Erwartungshaltung nach einem preisgekrönten Werk wie „Breaking the Waves“, der auf zahlreichen europäischen Festivals lief, hoch genug gewesen ist, doch von Trier reicht dies nicht.

Stattdessen hat er mit Hilfe seines theatralischen Auftritts im Odeon Theater, in dem er sein Manifest verteilt, noch mehr Aufsehen erregt und so wird

²⁰⁷ Vgl. Kniebe, 2009

²⁰⁸ Vgl. Trier, 2009

²⁰⁹ Vgl. Trier, 2009

²¹⁰ Becker/ Sander, 2009

²¹¹ Vgl. Kniebe, 2009

²¹² Vgl. Seeßlen/Brückner 14.07.2010

²¹³ Thomas, 14.07.2010

sein erster Dogmafilm mit Hochspannung erwartet. Durch die Absage der dänischen Filmförderung dauert es jedoch drei Jahre, bis dieser veröffentlicht werden kann, so dass die meisten Kritiker das Projekt bereits als gescheitert erklären. Doch als „Idioten“ auf dem Filmfest von Cannes vorgestellt wird, hat von Trier erneut die volle Aufmerksamkeit von Zuschauern und Kritikern. Der Film zeigt nur selten im „Arthouse“-Bereich gesehene prägnante Sexszenen und greift ein Thema auf, dass nicht nur schockiert, sondern auch vollkommen neu ist. Wie er in seinem Manifest fordert, stellt der Film den extremen Gegensatz zum Kino Hollywoods dar.²¹⁴ Allerdings hat er sich bereits mit „Breaking the Waves“ von dramaturgisch kontrolliertem Erzählkino abgewandt und Tabus gebrochen.

So ist „Idioten“ zwar ein Skandal, aber ein berechenbarer Skandal, denn die Zeiten, in denen von Trier dem überschminkten Kommerzkino huldigt, sind längst vorbei, als „Idioten“ auf den Markt kam. Nichtsdestotrotz schafft er es, entgegen dem strengen Keuschheitsgelübde einen Film zu erzeugen, der sowohl in der Geschichte als auch der Darstellung mit dem gebräuchlichen Filme der Neunziger mithalten kann und auch ein Stück Filmgeschichte schreibt.

„Idioten“ wird schließlich vom dänischen Kultusministerium in den Kanon der besten dänischen Filme aller Zeiten aufgenommen, was von Trier lediglich mit dem Satz, es sei „[...]eine Geste „wie etwas, das die Nazis getan hätten““²¹⁵ zur Kenntnis nimmt.²¹⁶

Ob „Antichrist“s Wirbel beim Festival 2009 in Cannes Filmgeschichte schreibt ist fraglich, doch steht sein Werk ganz in der Provokationstradition eines „von Triers“.²¹⁷

Mehr noch: es ist schockierender, düsterer und wahrer als alle Werke, die von Trier bis dahin gedreht hat und zeigt gleichzeitig ganz viel vom Inneren des Machers. Hat von Trier bei der Ankündigung eines Horrorfilms bereits Misstrauen hervorgerufen, kommt es bei der ersten Vorführung zu unerwartet vielen Boykottierungen. Nicht nur Zuschauer, die scharenweise das Kino verlassen, sondern auch verschiedene Zeitungen, unter ihnen „The Sunday Times“²¹⁸, gehen soweit, dass sie ein Verbot des Filmes fordern. Aber Lars von Trier hat mit diesem multidimensionalen Schauermärchen einen so extraordinären Film geschaffen, dass ihn nicht nur jede Zeitung

²¹⁴ Vgl. Kuhlbrodt, 1999

²¹⁵ O'Hagan, 2009

²¹⁶ Vgl. O'Hagan, 2009

²¹⁷ Vgl. Martig, 2008, 148

²¹⁸ Vgl. Peters, 2009

des In- und Auslandes mehr oder weniger wohlwollend erwähnt, sondern der Film auch erfolgreich im Kino und Verleih erscheint.

Lars von Trier mag das avantgardistische Publikum verstört und enttäuscht haben, das immer noch das Genie hinter Filmen wie „Element of Crime“ und „Europa“ in Erinnerung hat, aber zugleich ist es ihm gelungen, mit seinem geschickten Zerstörungsschlag der berechenbaren Arthausbewegung ein breiteres Publikum zu erreichen, Grenzen zu sprengen und neue Ausdruckswege für die Zukunft zu ebnen.

5.2 Bedeutung von „Idioten“ für Dogma 95

5.2.1 Vergleich mit den Grundmanifesten des Dogma 95

"Idioten" hält sich als erstes und einziges Dogmawerk des Dogmabegründers sehr stringent an die selbst auferlegten Regeln.

Die in der ersten Regel geforderten Original-Motive sind hier die Villa, Karins Wohnung und die öffentlichen Orte, wie das Bad, das Restaurant und die Steinwollproduktion. Aufgrund der 7. Regel, die zeitliche und geografische Verfremdungen verbietet, ergibt es sich, dass weder Ausstaffierungen noch Beschönigungen durch Requisiten an diesen Plätzen nötig sind.²¹⁹

Der O-Ton, der in Regel 2 gefordert wird, ist im Film sehr rau zu vernehmen. Trotz der schwierig einzuhaltenden Musikregelung, schafft es von Trier, den Film mit einer Melodika zu untermalen, indem er den Musiker stets neben die Kamera setzt und spielen lässt, was allerdings nur in wenigen Momenten möglich ist.

Regel 3, die Handkamera, ist eines der prägnantesten Merkmale des Filmes. Die Rauheit der Bewegung gibt dem Film zusätzlich Leben und vermittelt das Gefühl der Befreiung, da die Kameraführung stets von den Schauspielern inspiriert wird.²²⁰ Auch der Dreh auf Farbe und ohne weitere Filter wurde eingehalten. Dies bedingt, dass ein Großteil der Szenen bei Tag spielt, was natürlich auch dramaturgische Einflüsse hat. Doch gibt die Handlung bei Tag dem Film gleichzeitig einen revolutionären Charakter, der dem Zuschauer vermittelt, dass die Idioten es weder für nötig halten sich, zu verstecken, noch für das schämen, was sie sind. Vielmehr lieben sie es, ihre Umwelt zu provozieren und den Gagsismus am helllichten Tag zu demonstrieren.

²¹⁹ Vgl. Ibetsberger, 2007, 156

²²⁰ Vgl. Ibetsberger, 2007, 162

Die Einhaltung der Regel 6 ist fraglich, da es zwar keine Mord- oder Schießszenen gibt, aber die künstlerischen Reize durch die Provokation mit der Nacktheit nicht zu verneinen sind. Zudem ist der Schlag von Karins Mann eine Demonstration von Gewalt und somit sehr grenzwertig hinsichtlich dieser Regel.

Obwohl „Idioten“ kein konkretes Genre verfolgt, wie in Regel 8 verboten, gleicht es in seinen Zügen überwiegend dem einer Tragikkomödie.

Das Filmformat, das in Regel 9 gefordert wird, diene ursprünglich dazu jede Form von dilettantischen Filmversuchen von Nachwuchsregisseuren Einhalt zu gebieten, kann jedoch durch die begrenzte Förderung des Fernsehens nicht verwirklicht werden. „Idioten“ wird auf Video gedreht.

Der letzten Regel, kam von Trier zwar nach, allerdings wird durch die demonstrative Vorstellung des Werks auf den Festspielen von Cannes jeglicher Zweifel über den Urheber vernichtet und der Regisseur klar als Künstler identifiziert.

5.2.2 Abweichungen und Weiterentwicklung

„Idioten“ weicht, obgleich er als Lehrstück des Dogmagenres gilt, in manchen Punkten vom Manifest ab und entwickelt es weiter.

So kann zum Beispiel die explizite Darstellung des Geschlechtsverkehrs in „Idioten“ dahingehend gedeutet werden, dass von Trier mit seinem offenkundigen Bruch zur allgemeinen Interpretation eines Keuschheitsgelübdes, die extremen Zensurkriterien Hollywoods hinterfragen möchte.²²¹

Von Trier schafft es, die Grenzen der selbst auferlegten Regeln geschickt auszudehnen oder zu umgehen. So zum Beispiel in der ersten Regel, die das Verbot von Requisiten beinhaltet, bei der er auch die Skier- und Skisprungschanzenszene eliminieren soll, aber am Set der Villa zwei alte Skier findet und sie so nicht nur realisieren kann, sondern ihr zudem eine zusätzliche „idiotische“ Note gibt, indem er die Szene im Sommer stattfinden lässt.

Trotzdem verstößt er in den Interviewszenen gegen das Gebot der zeitlichen Verfremdung, die offensichtlich zurückblickend stehen und eine zweite Zeitebene einführen. Er umgeht die Schwierigkeiten des zusätzlichen

²²¹ Vgl. Götsch, 2003, 18

digitalen Einspielens, indem er drei verschiedene Tonteams für „Idioten“ engagiert.²²²

Durch die vollkommene Abkehr von Regel 9, die Nutzung von Videomaterial, wird auch die Hauptintention, die Vernachlässigung des Regisseurs als Künstler zerstört. Stattdessen ist es von Trier möglich über 160 Stunden Material aufzunehmen und unter mehreren Perspektiven zu wählen, um so in die Dramaturgie und die Filmkunst einzugreifen.²²³

5.2.3 Auswirkungen für Dogma 95

„Idioten“ gilt als Fallbeispiel für die Möglichkeiten, die die Dogmaregeln den Filmemachern offenbaren und belegt von Triers These, dass eine auferlegte Selbstbeschränkung die Künstler auch zur Befreiung leiten kann.²²⁴

Durch die unvorhergesehenen Wendungen und dem nie da gewesenem Plot, löst der Film große Resonanz bei Zuschauern und Kritikern aus und zeigt, dass auch durch eine Reduktion auf die geringsten filmischen Mittel ein Meilenstein der Filmgeschichte entstehen kann.

Von Trier und Vinterberg beweisen aber auch, dass sich das Projekt von selbst trägt und ermutigen so weitere Filmemacher, ihren Dogmafilm zu realisieren und den kommerziellen Erfolg des Projekts zu sichern. Gleichzeitig ist „Idioten“ der „[...] reifste, reichste und gewiss aufregendste Film der Reihe.“²²⁵

Die Stimmen der Kritiker, die sehr konträr zueinander ausfallen, sorgen dafür, dass Dogma 95 bald Weltruhm erlangt und der Plan der Dogmatiker aufgeht. Durch den großen Erfolg wird aber auch eine Nebenerscheinung deutlich. Eben jene Rückkehr zu den Wurzeln des Filmes, wird schnell von Dilettanten der Filmbranche aufgegriffen und die These der Filmbewegung wird durch Missverstehen zerstört. So nimmt die Qualität der Dogmafilme immer mehr ab. Dennoch gelingt es „Idioten“, dass die Zuschauer die mangelnde Technik vergessen und zieht sie in seinen Bann, so dass sie schließlich den Überzeugungen von Triers Glauben schenken und seiner Parabel über den Sinn der Dogmabewegung aufrichtig lauschen, um selbst in ihren Köpfen dem Geist der Befreiung Einzug zu gewähren.²²⁶

²²² Vgl. Hallberg/ Wewerka, 2001, 285

²²³ Vgl. Lorenz, 2003, 67

²²⁴ Vgl. Horwath, 1999

²²⁵ Horwath, 1999

²²⁶ Vgl. Borcholte, 2009

5.3 Symbole und Hauptmotive

5.3.1 Symbole

„Symbole verweisen auf Normen und Werte im Kontext von Ideologien, das heißt, kompletten Bedeutungsmustern, bei denen alles zusammenpasst.“²²⁷ Demzufolge ergeben sich hinsichtlich der zu analysierenden Werke folgende Symbole.

5.3.1.1 *Idioten*

Der Gagaismus²²⁸ in „Idioten“ steht für von Triers Versuch, mit Hilfe revolutionärer Randgruppen die Gesellschaft von Innen, dort wo sie es am wenigsten erwartet, in ihrer Sicherheit zu erschüttern. So möchte er das wahre Gesicht der scheinheiligen Nachbarschaft offenbaren, um zu aller erst eine Wahrhaftigkeit zu erzeugen, denn nur wenn man der Wahrheit gegenüber steht, hat man die Chance sich zu ändern und zu befreien.²²⁹

Ein weiteres Symbol ist die Villa, die als Nische der Idioten fungiert. Von Trier platziert den Schauplatz seiner Parabel über die Normalität und die Gesellschaft in einer abgeschlossenen Villa inmitten eines wohl situierten Bürgerviertels.²³⁰ Obschon das Haus an sich durch die umstehenden Bäume von der Normalität abgetrennt ist, symbolisiert es durch die wohl situierte Fassade die offensichtliche Normalität, die jedoch in ihrem Inneren eine Bedrohung für das geordnete Leben der Anwohner birgt. Ebenso wie die Idioten sich durch ihr normales Aussehen in die Gesellschaft integrieren, bergen sie in ihren intelligenten Köpfen eine Gefahr für ihre Mitbürger.

Das Mobiltelefon, das Karen vergebens nutzen will, um ihren Mann über ihren Verbleib aufzuklären, bildet die Verbindung der abgeschotteten Idioten zu Außenwelt. Allerdings ist es ein zweideutiges Medium, da es nicht nur als Nachrichtentransmitter dient, sondern auch ungewollte Botschaften in die heile Welt der Idioten eintreten lässt. Dies erfolgt zum Beispiel als Axel im Stadtbad zu einem Geschäftstermin gerufen wird.²³¹

Auch der Geschlechtsakt bildet eine weitere symbolische Komponente. Die Darstellung eines in der Gesellschaft verpönten Aktes der Polygamie, nutzt von Trier zum einen, um zu provozieren, da nur wenige Filme des Arthaus-

²²⁷ Faulstrich, 2008, 168

²²⁸ Gagaismus ist, der von Stoffer erzeugter Neologismus als Beschreibung für das vorsätzliche Nachahmen von Behinderten durch die Idioten.

²²⁹ Vgl. Ibertsberger, 2007, 145

²³⁰ Vgl. Ibertsberger, 2007, 146

²³¹ Vgl. Jochimsen, 2003, 190

genres vor ihm so explizite Sexszenen verwenden und zum anderen, um das vollkommen normale Verlangen der Idioten nach körperlicher Zuwendung darzustellen. Von Trier will zeigen, dass der sexuelle Faktor, der bei Behinderten als Tabuthema gilt, eben so wichtig für ihre Existenz ist, wie bei den "normalen" Menschen.²³² und entschärft den Akt des Gruppensex mit der gleichzeitigen Montage der zärtlichen Annäherung zwischen Jeppe und Josephine. Vor allem will von Trier aber auf radikale Weise darstellen, wie die Kluft zwischen den Menschen durch den ungezwungenen körperlichen Kontakt überwunden werden könne. Von Trier sieht die Sprache dabei als Barriere, die diese Kluft nur noch überwindbarer macht.²³³

Durch den Verlust der optischen Uniformität, versucht er die Barrieren gesellschaftlicher Stände abzubauen und dem Vorwurf zuvor zu kommen, solche abnormalen Gruppen könnten nur in bestimmten sozialen Schichten entstehen.

Die wichtigste Intention ist allerdings, die durch den Verlust der Kleidung versteckte körperlichen Schwächen und Komplexe zu lösen, um so die Befreiung des Geistes zu erleichtern.²³⁴

Wie schon in von Triers Privatleben, spielt die Beziehung zwischen Mutter und Kind eine prägnante Rolle in seinen Werken. Zum ersten Mal zeigt sich dies in rudimentärer Ausprägung in „Idioten“. Der Verlust des Kindes ist hier der Auslöser von Karins Reise. Dies symbolisiert von Triers eigenes zwiespältiges Verhältnis zu seiner Mutter, die ihn jahrelang belügt und ihn streng rational erzieht.

Diese Erziehung und die fehlenden Emotionen versucht er, mit radikalen Mutter-Kind-Beziehungen stets zu hinterfragen und zu überspitzen. Die Beziehung der Mutter zu ihrem Kind ist für ihn auch die Gebundenheit an ein gesellschaftliches Leben und bestimmte Zwänge für die Frau.²³⁵ Durch den Verlust des Kindes wird Karin von den Zwängen gelöst und hat die Möglichkeit zum Abenteuer und der Befreiung. Da die Wahrhaftigkeit gegenüber der Gruppe und sich selbst in ihrer Reise fehlt, ist die Befreiung Karins allerdings zum Scheitern verurteilt.

5.3.1.2 *Antichrist*

Eines der Hauptsymbole, das sich als rote Linie durch den gesamten Film zieht, ist das der drei Bettler, die anfänglich noch durch eine menschliche

²³² Vgl. Ibertsberger, 2007, 145

²³³ Vgl. Götsch, 2003, 20

²³⁴ Vgl. Ibertsberger, 2007, 151ff.

²³⁵ Vgl. Knauß, 2008, 123

Plastik symbolisiert werden und später konstant durch die drei Wildtiere dem Reh, dem Fuchs und dem Rabe vertreten werden. Jeder Auftritt der drei Bettler symbolisiert gleichzeitig das Leben, als auch den Tod.²³⁶

So springt das Reh zwar sehr vital vor dem Protagonisten davon, zieht gleichzeitig aber eine abgestorbene Nachgeburt hinter sich her.²³⁷ Ein weiterer Bettler, der Fuchs, wirkt tot, steht aber aus seiner tödlichen Verletzung wieder auf, um zu verkünden, dass das Chaos regiert.²³⁸ Dies gilt ebenso für die Krähe, die aus dem Dreck aufersteht, selbst nachdem der Protagonist sie mit der Faust erschlug, um den Mann zu verraten.

Eine andere starke Symbolik, die den Film nicht nur trägt, sondern in gewisser Weise auch Hauptproblematik ist, ist eine mystische, aber auch gefährliche Kraft, die von der Natur um Eden auszugehen scheint, die auch als Protagonist fungiert, wie in 4.2.2.1. beschrieben. Durch die drei Bettler, die Eichen und die Zecken auf der Hand Mannes, versucht sie, ihn zu warnen, fast zu vertreiben, damit er der Gefahr entgeht.

Gleichzeitig kann „Antichrist“ als Extremsituation der starken Verbindung, die von Triers zwischen Natur und Frauen in seinen Werken sieht, verstanden werden.²³⁹

Von Trier nutzt nicht nur die Taten der Frau, um eine gewisse Grundabneigung gegen den femininen Aspekt der Geschichte zu schaffen, sondern er versucht es ebenso in einen historischen Kontext einzubetten, indem er sich auf die Hexenverbrennung des 17. Jahrhunderts bezieht. Durch die Dissertation der Frau erfährt nicht nur sie, dass die Natur des Bösen die Wurzel im Schoß der Frau bildet, sondern SIE versucht den Mann durch ihre Verkörperung des Bösen von dieser Tatsache zu überzeugen. Die Natur der Frau scheint im Hinblick auf das Ende und den Appell der Frau, dass alles Weibliche das Böse sei, darauf hin zu deuten, dass der Titel des Films „Antichrist“ sich auf die Weiblichkeit bezieht.

²³⁶ Vgl. Trier, 2009

²³⁷ Vgl. Trier, 2009

²³⁸ Vgl. Trier, 2009

²³⁹ Vgl. Martig, 2008, 147

5.3.2 Hauptmotive

Unter genauerer Betrachtung der Werke von Triers kristallisieren sich neben vielen formalen Besonderheiten verschiedene Hauptmotive, das heißt wiederkehrende Themen in von Triers filmischen Schaffen, heraus, die sich innerhalb der Jahrzehnte verändern.

Seit jeher erzählt von Trier vom Menschen als krankes Tier, das in die Freiheit entlassen wird, mit dieser jedoch überfordert ist und sich so immer wieder selbst unterwirft und zerfleischt.²⁴⁰

Eines der Hauptmotive ist dabei die Rolle der Frau.

Lars von Trier, der von den meisten Kunst- und Kulturkritiker oft für seinen Frauenhass verpönt wird, positioniert sich bei genauerer Betrachtung in seinen Werken meist auf der Seite der Frau. Durch seine rudimentär Charakterisierung der männlichen Protagonisten²⁴¹ zeigt er meist die weibliche Überlegenheit und symbolisiert in ihr das Gute und allem, woran er in dieser Welt noch glaubt. So zum Beispiel in der göttlichen, aber ebenso naiven Grace in seinem Werk „Dogville“, die sich klar von den Einwohnern Dogvilles durch ihre Güte abhebt und dafür leiden muss. Vielmehr stellt von Trier seine weiblichen Darstellerinnen als Märtyrinnen dar, die sterben müssen, um der Welt zu zeigen, für welche Werte es sich zu kämpfen lohnt. Das ist in „Idioten“ der Fall und auch in „Antichrist“.

Ein weiteres Leitmotiv ist die Frage nach einer göttlichen Existenz, besonders unter dem Aspekt der religiösen Zuordnung. Am deutlichsten wird dies wohl im preisgekrönten Film „Breaking the Waves“, in dem Beth McNeal unter der Liebe zu ihrem Mann zerbricht und von der katholischen Gemeinschaft verstoßen wird, anstatt von ihr Hilfe zu bekommen.²⁴² Ihre ständigen Gebete zu Gott, welche sie selbst beantwortet, führen sie immer mehr in die Hölle, die für sie errichtet wurde. Die Wurzel dieses Hauptmotivs ist in der Auflehnung gegen die Mutter zu finden, die Trier jeglichen religiösen Fanatismen untersagt hat. Seine einzige Zugehörigkeit findet er durch die Vergangenheit des Vaters, der Jude ist. Doch auch dies nimmt ihm seine Mutter auf ihrem Totenbett, als sie ihm offenbart, dass sein vermeintlicher Vater nicht der leibliche ist.²⁴³

²⁴⁰ Vgl. Magnis, 2009

²⁴¹ Vgl. Borcholte, 2009

²⁴² Vgl. Martig, 2008, 141

²⁴³ Vgl. Kapitel 1.2.

Ein weiteres Merkmal von Triers ist sein Hang zum Surrealismus, der in „Dogville“ das Szenenbild, in „Breaking the Waves“ das Ende und in „Antichrist“, der von Symbolen und Metaphern überhäuft ist und den ganzen Film bestimmt. Sei es ein fabelähnlich sprechender Fuchs oder die klingenden Glocken des Himmels, Lars von Trier schafft es, mit diesen Elementen auch einen humoristischen, wenn auch nicht immer witzig gemeinten Aspekt in seine Filme einzuarbeiten. So ist er selbst der Meinung, dass dies eine seiner speziellen Techniken sei.²⁴⁴

Prägnant ist die ungeschönte, fast obszöne Darstellung des Geschlechtsaktes in seinen Spätwerken. Besonders seit „Breaking the Waves“, schien von Trier seinen Weg zur sexuellen Befreiung entdeckt zu haben und will dies in seinen Filmen auch ungeschönt wiedergeben. So zeigt er in allen frivolen Einzelheiten den Akt des Geschlechtsverkehrs in einer Gruppensexszene gegen Ende von „Idioten“ und arbeitet den sexuellen Aspekt in „Antichrist“ als stringentes dramaturgisches Element ein. Stellt der Geschlechtsverkehr in „Idioten“ noch eine Form der geistigen Befreiung dar, so interpretiert von Trier die körperliche Vereinigung in „Antichrist“ als Ursprung allen Übels und als Versinnbildlichung der Abtrünnigkeit der menschlichen Natur.

Auch die Trauer in diesen beiden Werken durch den Tod des Kindes bedingt, ist ein einmal direktes und einmal indirektes prägnantes Hauptmotiv, die zu den drastischen Ereignissen der Filme führen. Indem von Trier die These aufstellt, dass die kognitive Therapieform nicht immer der Wahrheit entspricht, versucht er durch die These, dass Gedanken nicht nur Gedanken sind, sondern unser Handeln und unsere Umwelt beeinflussen, die Rationalität der Trauer zu hinterfragen.²⁴⁵ Um von ihrer Trauer zu entfliehen nutzt Karin die Flucht in den Idiotismus und die Frau in „Antichrist“ die Flucht in den Sex und die Verletzungen, da sie sich nach kontrolliertem Schmerz sehnt²⁴⁶, was die Handlung weiter voran treibt.

Zudem können seine Werke stets in bestimmte Muster unterteilt werden, die sich meist als Gut-Böse oder Opfer-Täter Typus beschreiben lassen.²⁴⁷

Folglich sind seine Filme stark von antagonistischen Kräften bestimmt, durch die sich verschiedene Extreme der Emotionalität zwischen den einzelnen Szenen bilden.

²⁴⁴ Vgl. Trier, 2009

²⁴⁵ Vgl. Trier, 2009

²⁴⁶ Vgl. Trier, 2009

²⁴⁷ Vgl. Ibertsberger, 2007, 84

5.4 Von Triers Werke als Spiegel seiner Seele

Von Trier selbst umschreibt seinen Film „Idioten“ als einen Film, der „[...] von Idioten über Idioten für Idioten[...]“ gemacht wurde.²⁴⁸

Obgleich von Trier versucht, dem Zuschauer durch Parabeln seine Sicht der Filmlandschaft, sowie der Gesellschaft zu suggerieren, macht er nicht den Fehler, die Idioten oder die Gesellschaft als Sieger der Geschichte hinzustellen.²⁴⁹

Er zeigt sowohl die schlechten Seiten der intoleranten, scheinheiligen Gesellschaft, als auch die Zwiespältigkeit und Doppelmoral Stoffers und der Idioten. Gleichzeitig gelingt es ihm, anhand einer einfachen Geschichte eine komplexe Charakteristik der Probleme unserer Gesellschaft dazustellen²⁵⁰ und den Zuschauer so zu manipulieren, dass er trotz der provokativen Bilder²⁵¹ beginnt, sich in die Personen und ihre Beweggründe einzufühlen. So erzeugt er im Zuschauer eben diesen Wunsch nach Freiheit unabhängig von Individualität oder gesellschaftlichem Status.

Von Triers Werke sind meist abstrakte Geschichten über die Liebe. Er erzählt stets die Geschichte zwischen „Aufopferung und Perversion“²⁵² Dabei versucht er auszudrücken, dass die Kluft, die durch die menschliche Sprache und die Problematik der Kommunikation entstanden ist, nur durch wahre und freie Handlungen überbrückt werden kann und dazu gehört für ihn vor allem der ungezwungene Geschlechtsverkehr. Gleichzeitig erzählt von Trier aber auch die Geschichte von der Liebe eines Paares, das vor allem deshalb vor so vielen Problemen in Kommunikation und Alltag steht, weil es durch die Gesellschaft an so viele Verhaltensmuster und Konventionen gebunden ist²⁵³, dass es zu perversierten Handlungsmustern getrieben wird, um sich wieder lebendig zu fühlen.²⁵⁴

Sein Hang zu Religionen lebt von Trier beispielsweise in jedem seiner Filme auf bestimmte Weise aus.²⁵⁵ Eine Ausnahme bildet „Idioten“, der Film, dem ein Dogma zugrunde liegt, welches geradezu eine Auseinanderset-

²⁴⁸ Becker/Sander, 2009

²⁴⁹ Vgl. Becker/Sander, 2009

²⁵⁰ Vgl. Andreas, 13.07.2010

²⁵¹ Vgl. Trier, 2009

²⁵² Götsch, 2003, 22

²⁵³ Vgl. Götsch, 2003, 22

²⁵⁴ Vgl. Orth, 2008, 179

²⁵⁵ Vgl. Martig, 2008, 141 ff.

zung mit dem Glauben fordert.²⁵⁶ Jedoch nicht zu einem religiösen Glauben, sondern lediglich den an die Freiheit des Kinos und so könnte man sagen, dass von Triers Faszination für Religionen lediglich dem Zweck dient eine weitere Dimension in seine Filme und damit seinen Glauben zu bringen.²⁵⁷

Von Triers Hang zu einheitlichen Prozessen, erkennbar an seiner Filmkategorisierung in Trilogien, zeigt auch, dass er in seinen Filmen immer Bezug nimmt auf sein bisheriges Schaffen.

Dies lässt darauf schließen, dass jeder Zug des Regisseurs ein sehr kalkulierter Entwicklungsprozess seiner Arbeit und auch seiner Selbst ist.²⁵⁸

Die fehlende Autorität der Eltern in seiner Jugend, die ihn dazu veranlasst an mehreren Tagen die Schule zu schwänzen und sich gegen seine Kollegen in der Filmschule aufzulehnen, führt bis heute dazu, dass von Trier versucht, die Grenzen des menschlichen Verstandes und des Mediums auszumerzen. Dabei muss er sich nicht nur in den Filmen selbst auferlegten Prüfungen beugen, sondern sich seinen ständigen Phobien und den Grenzen in seinen Kopf stellen. Allerdings scheinen diese Grenzen weniger dehnbar, als die des Kinos. Doch nun, da die schlimmste Grenze in seinem Kopf, einhergehend mit einer Depression, überwunden ist, wundert es da, dass auch ein passendes Filmbeispiel wie „Antichrist“ folgen muss?

Es scheint, als wäre von Trier eigentlich nur ein Junge, der nicht die Zuschauer, sondern seine Eltern und deren Erziehung provozieren will, der sich danach sehnt, aufgrund seines Verhaltens gezüchtigt zu werden und eben dieses Bedürfnis treibt ihn dazu, immer weiter zu gehen und er wird nicht aufhören, ehe er diese Befriedigung erfahren hat.²⁵⁹

5.5 Abkehr vom Dogma zum Mainstream

5.5.1 Vom Regelwerk zu „Chaos regiert“

Lars von Trier liebt es, durch seine Werke zu provozieren, sei es durch ungewöhnliche Handlungsstrukturen, nie gezeigte Szenenelemente oder abstrakte Bildgestaltungen. In „Idioten“ gelingt ihm dies auf vielschichtige Weise.

²⁵⁶ Vgl. Ibertsberger, 2007, 84

²⁵⁷ Vgl. Martig, 2008, 141 ff.

²⁵⁸ Vgl. Schaub, 2008, 98

²⁵⁹ Von Trier/Nicodemus, 2005

„Idioten“ ist eine Tragikkomödie, die sich mit dem allgemeinen Wunsch nach Normalität befasst und was diese eigentlich bedeutet. Zudem setzt sich der Film mit den Grundfesten der Gesellschaft und ihrer verletzlichen Moralvorstellung auseinander.²⁶⁰ Die Idioten haben scheinbar nur ein Ziel: die Zerstörung der Ordnung und das auf karnevaleske und groteske Art und Weise.²⁶¹

Hat von Trier durch seine vielfältigen Regeln Kritiker dem Gelingen seines Projektes oft misstrauisch gegenüber gemacht, hat er mit dem Film bewiesen, dass gerade durch diese Beschränkung die Filmemacher gezwungen sind, ihre Kreativität in bestimmte Bahnen zu lenken, ohne sich auf technische Möglichkeiten oder Budgetfragen zu konzentrieren.

Von Triers größte Intention, die der Befreiung gelingt ihm nicht nur innerhalb des Mediums, sondern auch in den Köpfen der Menschen. Die täglich konsumierten Hollywoodfilme werden gegen etwas Neues getauscht und so öffnet sich das Publikum auch für unübliche Formen der Kunst.²⁶²

Obgleich „Idioten“ die Form eines Experimentalfilms aufweist und den Schauspielern viel Freiraum lässt, ist jeder Handlungsstrang von Triers genauestens kalkuliert und unterscheidet sich organisatorisch nicht von der „Antichrist’s“. ²⁶³ Mag „Idioten“ filmästhetisch noch so spontan wirken, ergibt sich dies lediglich aus einer vielfältigen Berechnung von Triers, die Erzählformen erst so genau durch zu strukturieren, um dann in der Lage sein zu können, sie in einer aufgelösten freien Form neu zu erschaffen.²⁶⁴ Es geht von Trier in seinem Dogmawerk weniger um die Einfachheit und die Reduktion, sondern vielmehr um die Ausdehnung medialer Mittel und diese hat er erneut in Antichrist ausgeweitet.²⁶⁵

„Idioten“ versucht, vor allem mit einer unorthodoxen Bildgestaltung von den inhaltlichen Schwächen des Films abzulenken und ähnlich verhält es sich mit „Antichrist“, der durch die verschiedene Symbole und Schockelemente so besticht, dass es kaum möglich ist, sich auf Einhaltung von üblichen dramaturgischen Handlungsabläufen zu konzentrieren. In „Idioten“ wird die Parabel über das Dogma so ausgereizt und umgesetzt, dass schließlich das Brechen der Regel selbst zur Regel stilisiert wird.²⁶⁶

²⁶⁰ Vgl. Knauß, 2008, 123

²⁶¹ Vgl. Laak, 2009, 310

²⁶² Vgl. Willmann, 13.07.2010

²⁶³ Vgl. Stevenson, 2003, 97

²⁶⁴ Vgl. Laak, 2009, 347

²⁶⁵ Vgl. Laak, 2009, 313

²⁶⁶ Vgl. Jochimsen, 2003, 199

„Antichrist“ unterscheidet sich hier von diesem Vorwand, denn durch von Triers beschränkte mentale Stabilität, war es ihm zum ersten Mal nicht möglich, sich selbst Regeln aufzuerlegen, um sie zu brechen und so setzt er alles auf eine Provokation mit Hilfe einer ungehörten Geschichte und Aufopferung der Schauspieler. Doch auch dies ist ein in dem Dogmafilm bereits erprobte Methode von Triers. Der einzige Unterschied besteht in der Beschränkung der Schauspieler durch bestimmte Lichtsetzungen oder Kameraeinstellungen. Der dänische Regisseur glaubt hingegen, dass seine Abkehr vom optisch Provokativen²⁶⁷ mehr mit seiner zunehmenden Reife zusammenhängt. Mit seinem optischen Glanzstück des Films, dem "Prolog", der in seiner Ästhetik einem Werbefilms gleicht, wolle er andeuten, dass er zwar in der Lage wäre kommerzielle Filme zu drehen, aber bis jetzt lieber noch den verrückten Filmen nachgehe.²⁶⁸

Widersprüchlich sind da auch die Aussagen, dass Filme einem ermöglichen sollten, den nächsten zu machen²⁶⁹, was konträr zu seiner Aussage über „Breaking the Waves“ ist, den er dreht, obwohl er meint, niemand wolle diesen Film sehen.²⁷⁰

Über die Jahre hinweg hat von Trier jedoch gelernt, seine Macht auf die Filmlandschaft Europas und der Welt zu nutzen. Während er in seinen frühen Werken meist den Heimvorteil Dänemarks nutzt, nur dänische Drehorte gebrauchte und dänische Schauspieler beschäftigt, beginnt er spätestens mit „Breaking the Waves“ auch auf internationaler Ebene mit Schauspielern und Crew zusammenzuarbeiten. Trotz allem wird von Triers Substanz des Films erneut seinem Stil untergeordnet.²⁷¹ Obschon von Trier stets eine stark pathetische Aussage vermitteln will, schafft er es, diese so hinter der Bildgestaltung zu verbergen, dass man meinen könnte, dass seine Filme eher eine selbstbefriedigende Undergrundauflehnung verkörpern, als das Bewusstsein der Zuschauer zu verändern. Allein sein Bewusstsein, das sich hinter all dieser Provokationen eine sehr ernste Aussage verbirgt, scheint dem Altmeister inzwischen zu genügen, so dass er es nicht für nötig hält sich zu erklären oder auf diese durch bildgestalterische Elemente hinzuweisen.

²⁶⁷ Vgl. Marting, 2008, 152

²⁶⁸ Vgl. Becker/ Sander, 2009, 11-17

²⁶⁹ Vgl. Trier, 2009

²⁷⁰ Vgl. Trier, 2007

²⁷¹ Vgl. Jochimsen, 2003, 201

5.5.2 Umgang mit der Realität im Film

"Idioten" und "Antichrist" unterscheiden sich grundsätzlich in ihrem Bezug zu Realität. Während von Trier in seinen Filmen gelegentlich magische Elemente nutzt, um eine zusätzliche Irritation des Zuschauers herbeizuführen, ist „Idioten“ eines seiner stringenteren Werke.

In „Idioten“ verzichtet er auf übernatürliche Kräfte und unrealistische Handlungsebenen. Jeder der Protagonisten und seine Taten sind auf makabre Weise plausibel und die Handlung klar strukturiert. Einzig die Möglichkeit, dass der Zuschauer hinterfragen könnte, ob solche Randgruppen in unserer heutigen Gesellschaft möglichen wären, bleibt. Die Gruppe der Idioten scheint weder Angst noch Skrupel zu kennen. In ihrer Bereitschaft zu provozieren gehen sie über Grenzen und zeigen, dass andere Randgruppen, die von der Gesellschaft als gefährlich betrachtet werden, eben jene sind, die sich nicht deren Scheinheiligkeit anschließen. Hier wird dieses verkörpert durch die Biker, die Jeppe aufnehmen und ihm freundschaftlich beim Wasserlassen helfen.

Ganz anders ist dieser Umgang in „Antichrist“. Wie schon in „Breaking the Waves“, in dem am Ende göttliche Glocken den Tod Beth McNeill einläuten, nutzt von Trier verschiedene Symbole, die den Film immer mehr die Charakteristik eines Märchens geben. Eine gewisse Abhandlung der Realität ist im Filmmetier zwar geläufig, so dass kleine Hinweise, wie der Teddy, der an einem Luftballon durch die Luft schwebt, nicht ins Gewicht fallen, doch spätestens bei der Parole des sprechenden Fuchses „Chaos regiert!“ wird dem Zuschauer bewusst, dass der Film mehr eine Parabel als ein Lehrstück der menschlichen Beziehungen darstellt.

Die Abstraktion durch die Tiere entschärft in diesem Sinne die Geschichte des Paares und weitet sie auf eine allumfassende universelle Ebene aus. Durch sie wird der Film zum Kammerspiel und zu einer übermächtigen Predigt über die Natur des Bösen.

Von Triers Werke wirken auch deswegen so extrem, weil er es sich seit Jahren zum Ziel macht, eine Mischform zwischen Theater und Film entstehen zu lassen. Ein Lehrstück hierfür bildet der Film „Dogville“, in dem von Trier einen ganzen Film in einer auf eine Bühne aufgezeichneten Kulisse spielen lässt. Als er dies in dem Theaterstück „Der Ring“ auf die Spitze treiben will, scheitert er allerdings kläglich und muss sich für zwei Jahre der Niederlage und einer Depression hingeben. Zu beachten ist dabei der Unterschied, den die beiden Kunstformen nutzen, um sich zu projizieren.

Während Theater erst durch die Wechselwirkung mit dem nahen Publikum seine volle Kraft entfaltet, existiert der Film als hauptsächlich als Kunstwerk.²⁷²

Die Mischung der beiden Elemente macht die Ausdrucksweise von Triers so beeindruckend, aber auch gewöhnungsbedürftig. Zum Tragen kommt dies vor allem im Spiel, das meist improvisiert ist, was in „Idioten“ wie ein Laientheater und in „Antichrist“ wie ein Kammerspiel wirkt.

5.5.3 Veränderte Ästhetik

Mit seinem Beitrag „Idioten“ ist für Lars von Trier sein Experiment mit dem Namen Dogma 95 zwar beendet, aber die Einfachheit, die er in der Arbeit an diesem Film findet, strebt er auch in den fortführenden Werken an.²⁷³

Normalerweise macht es sich von Trier zum Vorsatz, seine Filme ästhetisch so zu verändern, dass die Handlung nur auf dramaturgischer Ebene auf den Zuschauer wirkt, jedoch nicht durch filmische Mittel verstärkt wird. In „Antichrist“ verzichtet er auf diesen Vorsatz und dehnt stattdessen die filmischen Mittel so sehr aus, dass es das Zuschauen dem Publikum manchmal fast schmerzhaft macht.²⁷⁴

Hinzu kommt, dass sich die Ästhetik von „Antichrist“ mehr noch am Konzept des Brecht'schen Theaters annähert, in dem es das Lust- und Lehrprinzip imitiert, um dem Film zu mehr Wahrhaftigkeit zu verhelfen.²⁷⁵

Die Ästhetik zeichnet sich zum einen durch ihre Einfachheit aus, wird jedoch auch durch verschiedene Elemente der Verfremdung ergänzt.²⁷⁶

So zum Beispiel beim Einsatz von Nebel, der die Gewaltszenen des Paares abstrahiert, dass es fast einem Endkampf zweier Götter im Himmel, um das Schicksal der Menschheit gleich kommt. Spätestens hier wird deutlich, dass es von Trier nicht um die Ausartung einer krankhaften Ehe geht, sondern viel mehr um den Zwiespalt der weiblichen und der männlichen Natur, der von dem zusätzlichen Hexenmythos, der in die Geschichte einfließt, weiter angefacht wird.²⁷⁷

„Antichrist“ bildet den antagonistischen Gegenspieler zur Dogma- Ästhetik. Es gibt keinen Minimalismus der Ausdrucksmittel. Stattdessen schöpft von Trier „[...]“ aus dem ganzen Vorrat der Illusionen: Zeitlupen und Farbver-

²⁷² Vgl. Laak, 2009, 313

²⁷³ Vgl. Krohn, 2005

²⁷⁴ Vgl. Trier, 2001, 165

²⁷⁵ Vgl. Ibertsberger, 2007, 132

²⁷⁶ Vgl. Laak, 2009, 329 nach Schöttker, 1989

²⁷⁷ Vgl. Martig, 2008, 143

fremdungen, aufwendig arrangierte Traumtableaus, ja sogar [...] computerbearbeitete Einstellungen.“²⁷⁸

In gewisser Weise gelingt es von Trier sogar an die Anfänge seines Filmschaffens zu erinnern, in dem besonders der „Prologue“ dem stark ästhetischen konventionellen Charakter „Europa“s ähnelt. Auch in ihm hat von Trier zwar unkonventionelle, aber gleichzeitig berührende und anmutende Bilder geschaffen, die nicht durch technische Grenzerfahrungen überzeugen, sondern viel mehr einen Glauben an das Schöne, verborgen unter Gewalt und Hässlichkeit, einzufangen suchen.²⁷⁹

²⁷⁸ Kehlmann, 2009

²⁷⁹ Vgl. Martig, 2008, 154

6 Zukunftsprognose

Obschon das Projekt Dogma 95 bereits im Jahre 2005 als beendet erklärt wird, besitzt das Thema nach wie vor in der Medienlandschaft und besonders an Filmhochschulen einen aktuellen Kontext.

Bis heute gibt es überzeugte Anhänger der Dogmaästhetik. Die unter dem Gelübde entstehenden Werke werden nach wie vor konsumiert und produziert, allen voran „Das Fest“ und „Idioten“, die erst im Jahre 2009 eine Neuauflage im „Arthouse“-Verlag erfahren.

Konträr zu den Ambitionen der Dogmabruderschaft, nutzen manche Medienneulinge, eben jene Ästhetik und Begrenzung, um sich in ihren ersten Werken zu verwirklichen. So zum Beispiel Daniel Myrick und Eduardo Sánchez im Horrorkultfilm „Blair Witch Project“ und Hans Weingartner in „Das weiße Rauschen“.

Anzumerken ist, dass auch das Manifest des Dogma 95 keine Neuheit, sondern lediglich eine mehr oder minder originelle Abwandlung von Filmbewegungen wie die Nouvelle Vague und des italienischen Neorealismus ist.

Demzufolge ist anzunehmen, dass eine solche Bewegung sich spätestens dann wiederholen wird, wenn die Filmavantgarde erneut beschließt, sich gegen die festgefahrenen und stetig plakativer werdenden Erzählformen des Hollywoodkinos aufzulehnen. Hinzukommt, dass besonders das europäische Kino dafür bekannt ist, in regelmäßigen Abständen solche Antiströmungen des Filmes zu instruieren, um sich gegen die Übermacht Hollywoods zu behaupten. Was Lars von Trier anbelangt, ist zu erwarten, dass er weiterhin jeden Weg nutzen wird, um sein Publikum zu schockieren und zu erschüttern. Für ihn gibt es keine Grenzen mehr, die ihn abhalten können das Weltbild in seinem Kopf zumindest im Film auszuleben und zu propagieren. Lediglich die Zensur kann ihm dabei im Wege stehen, aber solange von Trier den Film als eigene kleine Selbstbefriedigung sieht, scheint auch dies ihm nichts auszumachen und man kann davon ausgehen, dass er auch in den folgenden Werken neue Grenzen zerstören und überschreiten wird. Letztlich dient er damit jedoch auch als Vorreiter, der das Medium vorantreibt, immer neu definiert und eine gewisse Interaktion zwischen den unterschiedlichen Filmemachern hervorruft. So trägt er beträchtlich zur Entwicklung der europäischen Filmkultur bei und verhindert einen immer lauernden Stillstand des Films.

7 Schluss

Letztendlich ist es von Triers gekonnte Selbstinszenierung, die es unmöglich, macht die Intentionen des Regisseurs als rein kommerziell oder avantgardistisch zu unterscheiden.

Es gibt jedoch für beides Hinweise.

Die Entwicklung eines künstlerisch wertvollen Manifests wird zum Beispiel schnell zu einer Goldgrube, als Lars von Trier und seine Dogmabrüder ein Dogmabüro eröffnen, in dem die Filmemacher gegen Geld und einer Kopie ihres Werkes ein Dogmazertifikat zugeschickt bekommen.²⁸⁰ Auch wenn von Trier dies bestreitet, indem er an die Ehrlichkeit der Filmemacher appelliert, ist eine solche Tendenz zum Kapitalismus in diesem Fall kaum zu ignorieren.²⁸¹

Doch nach einem wird von Trier in seinen Werken immer streben: nach Einfachheit und Spontaneität.²⁸²

Ein weiterer Faktor in jedem der Werke von Triers, aber auch in seinem Manifest vorhanden, ist die Ironie.

Ironie, die auch als „Verstellung, Verspottung [und] [...] im tadelnden Sinn als Prahlerei[...]“²⁸³ definiert werden kann, heißt in diesem Fall, dass von Trier mit Hilfe seines scheinbaren allmächtigen Wissens sich über Gesellschaft und Filmkonzerne erhaben fühlt und dies auch in seinen Handlungen und Schaffen zeigt. Mit Hilfe mal mehr oder minder schwerer Provokationen, schafft er es, Kritiker und Zuschauer zu empören und zu faszinieren und freut sich wahrscheinlich selbst am meisten darüber.²⁸⁴

Ob Dogma 95 nun als simpler PR-Gag abgetan werden kann, um den Machern und dem dänischen Kino zu mehr Popularität zu verhelfen, was zweifelsfrei gelingt, oder wirklich eine revolutionäre avantgardistische Bewegung initiieren soll, ist bis heute ungeklärt.²⁸⁵

Weiterhin kann man sagen, dass, sollten „Dogville“ und „Manderlay“ lediglich die Antithesen zum Dogma 95 bilden, „Antichrist“ auch den Antichrist zum keuschen und damit vermeintlich katholischen Dogma-Manifest bildet. Ein weiterer Kampf von Triers ist sein ständiger Versuch das aristotelische Theater mit den gebräuchlichen Hollywoodstrukturen zu vereinen. In all

²⁸⁰ Vgl. Stevenson, 2003

²⁸¹ Vgl. Zwick, 2008, 163

²⁸² Vgl. Stevenson S.60, Dogme uncut

²⁸³ Vgl. wissen.de, 18.07.2010

²⁸⁴ Vgl. Zordan, 2008, 115

²⁸⁵ Vgl. Elles/Grzbielok S.32, 2007

seinen ästhetischen Beschaffenheiten widerspricht "Antichrist" den Regeln des Mannes, der vor 15 Jahren die Abkehr vom Hollywoodkino hin zur Wahrheit forderte. Dies lässt aber auch Rückschlüsse über den Regisseur zu, der hinter diesen wechselnden Ideologien steht.

Lars von Trier unterwirft sich keinem System, keiner Beschränkung und schon gar keinem Regime Hollywoods, es gibt nur eine Kraft, die ihn zu bändigen vermag und die ist er selbst. Dies spürt man auch in seiner Filmographie, in der sich eine stetige Veränderung vollzieht. Man könnte sowohl "Idioten" als auch „Antichrist“ allein eine Gemeinsamkeit zuordnen: sie sind eine weitere Etappe in der künstlerischen und vielleicht auch persönlichen Entwicklung Lars von Triers.²⁸⁶

Für von Trier ist das Medium „kein Kult der Zerstreuung sondern der Konzentration“²⁸⁷, sein Weg seinen „idiotischen“ wirren Kopf und den „Antichrist“ in ihm selbst zu bekämpfen.

²⁸⁶ Vgl. Ibetsberger, nach Kragh Godal (2000), 2007, 81

²⁸⁷ Helmke, 2008, 51

Literaturverzeichnis

Bücher

Müller Marion, Koebner Thomas, Reclam Filmregisseure, Lars von Trier S. 693-697, 2002

Christensen, New Hollywood bis Dogma 95, 491, 2008

Laak, Lothar van, Fink Wilhelm, „Medien und Medialität des Epischen in Literatur und Film des 20. Jahrhunderts“ S.302-334, 2009

Elles Christoph/Grzbielok Dominic, VDM, „Das Phänomen der Fälschung in den Medien“ 2007

Ibertsberger Sabine, Verlag Dr. Kovac, „Das Dogmakonzept und seine Folgen“ 2007

Orth Stefan/ Staiger Michael/ Valentin Joachim, Schürenverlag, „Dogville-Godville“ 2008

Stevenson Jack, Santa Monica Pr , „Dogme Uncut“ 2003

Trier Lars/ Björkman Stig, Rogner und Bernhard bei Zweitausendeins, „Trier über von Trier. Gespräche mit Stig Björkman“ 2001

Hallberg, Jana / Wewerka, Alexander Verlag , „Dogma 95: Zwischen Kontrolle und Chaos“.2001

Vogler, Christopher, Zweitausendeis, „Odysee des Drehbuchschreibers“, 1998

Katz Steven, Michael Wiese Productions. „Shot by Shot“ 1991

Faulstrich Werner, UTB, „Grundkurs Filmanalyse“ 2008

Wissenschaftliche Schriften

Stevenson Jack/ Götsch Dietmar/ Lorenz Matthias N./Glasenapp Jörn/ Uka Walter/ Sudmann Adreas/ Holl Ute/ Jochimsen Inga Kristin/ Müller Marion, Lorenz Matthias N, Deutscher Universitätsverlag, „Dogma 95 im Kontext“ 2003

Böckenholdt Rudolf, Lit Verlag, „Kommerz in der Kunst, Kunst im Kommerz- Zur Abgrenzung von Werk und Marke“ 2003

Internetquellen

Kniebe, T., „Glanz und Arroganz“, 19.05.2009,
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/464/469024/text/> 10.07.2010

Martig, Charles, Katholischer Mediendienst, „Antichrist“, 31.08.2009, Kritik,
http://www.medienheft.ch/kritik/bibliothek/k09_MartigCharles_02.html,
11.07.2010

O'Hagan, The Observer, „Der Filmemacher auf der Couch“, 19.07.2009,
<http://www.freitag.de/kultur/0929-lars-von-trier-antichrist-dogma-dogville> ,
30.06.2010

Keller, Florian, Tagesanzeiger, „Kino im Unterholz der Triebe“ 19.05.2009
<http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kino/Kino-im-Unterholz-der-Triebe/story/29110496/print.html> , 21.06.2010

Peters, Harald, Welt Online, „Antichrist“ ist eine Art „Psycho“ auf Dänisch“, 06.09.2009
<http://www.welt.de/kultur/article4453787/Antichrist-ist-eine-Art-Psycho-auf-Daenisch.html> , 01.07.2010

Gasperi, Walter, kultur-online, „Antichrist“, 19.09.2009
<http://www.kultur-online.net/?q=node/9493> , 22.06.2010

Johnston, Trevor, time out, „Antichrist“ cinematographer Anthony Dod Mantle: interview, o.D.

<http://www.timeout.com/film/features/show-feature/8257/antichrist-cinematographer-anthony-dod-mantle-interview.html> , 22.06.2010

Borcholte, Andres, spiegel.de, „Wenn zwei sich häuten“, 18.05.2009

<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,625455,00.html> , 01.07.2010

Pauli, Harald, focus.de, „Esel esse ich nicht“, 10.09.2009

http://www.focus.de/kultur/kino_tv/tid-15467/lars-von-trier-esel-esse-ich-nicht_aid_434201.html 21.06.2010

Becker, Tobias/ Sander, Daniel; Kulturspiegel 9/2009, „Ich muss mit der Angst leben“, 31.08.2009,

<http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-66732301.html> 21.06.2010

Ogden, Perry/ Kelly, Tom, film Ireland, „Dogmatic“,

<Http://www.filmirland.net/96/anmatle.htm> 10.07.2010

o.A, cinematographers.nl, „Anthony Dod Mantle“, o.D,

[Http://www.cinematographer.nl/PaginasDoPh/dod mantle.htm](Http://www.cinematographer.nl/PaginasDoPh/dod%20mantle.htm) , 22.06.2010

Blaschke, Florian, „Massaker an der Seele“, 10.09.2009

<http://www.news.de/medien/855024150/massaker-an-der-seele/1/>
12.07.2010

Filmbewertungsstelle Wiesbaden „Prädikat besonders wertvoll“

<http://www.fbw-filmbewertung.com/film/antichrist> 14.07.2010

Kuhlbrodt, Dietrich, „Lalülala, unser Walter ist da „ 21. April 1999

<http://www.filmzentrale.com/rezis/idiotendk.htm> 11.07.2010

Thomas, Andreas,, „Worin liegt der Sinn einer Gesellschaft, die immer reicher wird, aber niemanden glücklicher macht?“ – Stoffer“

<http://www.filmzentrale.com/rezis/idioten.htm> 14.07.2010

Willmann, Thomas „Die Nackten und Idioten“

<http://www.artehock.de/film/text/kritik/i/idioten.htm> 13.07.2010

Seeßlen. Georg/Brückner, Jutta , „Chaos regiert“

http://www.epd-film.de/themen_67443.php , 14.07.2010

Rybkowski, Stefan, „Lars von Triers 'Antichrist' und was er dazu (nicht) zu sagen hat“, 16.03.2010

<http://www.equilibriumblog.de/wordpress/2010/03/16/lars-von-triers-antichrist-und-was-er-dazu-nicht-zu-sagen-hat/>, 14.07.2010

Horwath, Alexander, Die Zeit „Operation Wahnwitz“, 1999

http://www.zeit.de/1999/17/199917.idioten_.xml 14.07.2010

Magnis, Constantin, „Die Natur der Bestie“ 19.07.2009

http://www.cicero.de/97.php?ress_id=12&item=3959 14.07.2010

Saltzstein, Hendrik, Vice, O.D,

<http://www.viceland.com/germany/v5n9/htdocs/lars-von-trier-129.php>
14.07.2010

Rodek, Hanns-Georg , „Ich will einfach nur überleben“ 15.05.2009

<http://www.welt.de/die-welt/article3742324/Ich-will-einfach-nur-ueberleben.html>
14.07.2010

o.A. Nzz-online „Beim Antichrist“, 24. Mai 2009

http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/beim_antichrist_1.2613116.htm
|
14.07.2010

Beier, Lars-Olav/Wolf, Martin, Spiegel 45/2009, „Ich muss mich selbst provozieren“, 07.11.2005

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-42983349.html> 14.07.2010

o.A., Prisma, Lars von Trier, Biografie, o.D.

http://www.prisma.de/person.html?pid=lars_von_trier 14.07.2010

Krohn, Philipp, Deutschlandfunk „Dogma 95. Zehn Jahre danach“, 07.08.2005

<http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/404095/> 14.07.2010

Weingarten, Susanne, Spiegel 2/1999, „Maskenball des Grauen“, 11.01.1999,

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8481296.html> 14.07.2010

Hallberg, Jana/ Wewerka, Alexander , Dogma 95: Zwischen Kontrolle und Chaos.2001, 367

<http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/daenischer-film/1995/dogma-95.144.htm> 14.07.2010

o.A., Bertelsmann Verlagsgruppe „Ironie“

<http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/ressorts/bildung/index,page=1130688.html> 18.07.2010

Kehlmann, Daniel, „Die Natur ist Satans Kirche“ 11.09.2009

<http://www.zeit.de/2009/37/Antichrist?page=1> 22.07.2010

Brinkemper, Peter V., „Eichenhagel im Tannendunkel“

<http://www.glanzundelend.de/Artikel/antichristvontrier.htm> 22.07.2010

Nicodemus Katja , Die Zeit, »Ich bin eine amerikanische Frau« 10.11.2005

<http://www.zeit.de/2005/46/Trier-Interview> 25.07.2010

Filme

„Idioten“

Lars von Trier, Arthaus Collection, Kinowelt Home Entertainment 2009

„Antichrist“

Lars von Trier

„Die Gedemütigten“

„Idioten“ Arthaus Collection, Kinowelt Home Entertainment 2009

„It`s all about Love“

Thomas Vinterberg, Senator, 2002

„Geister“

Lars von Trier, arte Edition DVD Box, 2007

Anlagen

DOGME 95

... is a collective of film directors founded in Copenhagen in spring 1995. DOGME 95 has the expressed goal of countering “certain tendencies” in the cinema today. DOGME 95 is a rescue action!

In 1960 enough was enough! The movie was dead and called for resurrection. The goal was correct but the means were not! The new wave proved to be a ripple that washed ashore and turned to muck.

Slogans of individualism and freedom created works for a while, but no changes. The wave was up for grabs, like the directors themselves. The wave was never stronger than the men behind it.

The anti-bourgeois cinema itself became bourgeois, because the foundations upon which its theories were based was the bourgeois perception of art. The auteur concept was bourgeois romanticism from the very start and thereby ... false!

To DOGME 95, cinema is not individual!

Today a technological storm is raging, the result of which will be the ultimate democratisation of the cinema. For the first time, anyone can make movies. But the more accessible the media becomes, the more important the avant-garde,

It is no accident that the phrase “avant-garde” has military connotations. Discipline is the answer ... we must put our films into uniform, because the individual film will be decadent by definition!

DOGME 95 counters the individual film by the principle of presenting an indisputable set of rules known as THE VOW OF CHASTITY.

In 1960 enough was enough! The movie had been cosmeticised to death, they said; yet since then the use of cosmetics has exploded.

The “supreme” task of the decadent film-makers is to fool the audience. Is that what we are so proud of? Is that what the “100 years” have brought us? Illusions via which emotions can be communicated? ...

By the individual artist’s free choice of trickery?

Predictability (dramaturgy) has become the golden calf around which we dance. Having the characters’ inner lives justify the plot is too complicated, and not “high art”. As never before, the superficial action and the superficial movie are receiving all the praise. The result is barren.

An illusion of pathos and an illusion of love.

To DOGME 95, the movie is not illusion!

Today a technological storm is raging of which the result is the elevation of cosmetics to God.

By using new technology anyone at any time can wash the last grains of truth away in the deadly embrace of sensation. The illusions are everything the movie can hide behind.

DOGME 95 counters the film of illusion by the presentation of an indisputable set of rules known as THE VOW OF CHASTITY.

I swear to submit to the following set of rules drawn up and confirmed by DOGMA 95:

1. Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where this prop is to be found).
2. The sound must never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot).
3. The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted. (The film must not take place where the camera is standing; shooting must take place where the film takes place).
4. The film must be in colour. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera).
5. Optical work and filters are forbidden.
6. The film must not contain superficial action. (Murders, weapons, etc. must not occur.)
7. Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.)
8. Genre movies are not acceptable.
9. The film format must be Academy 35 mm.
10. The director must not be credited.

Furthermore I swear as a director to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a "work", as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all the means

available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations.

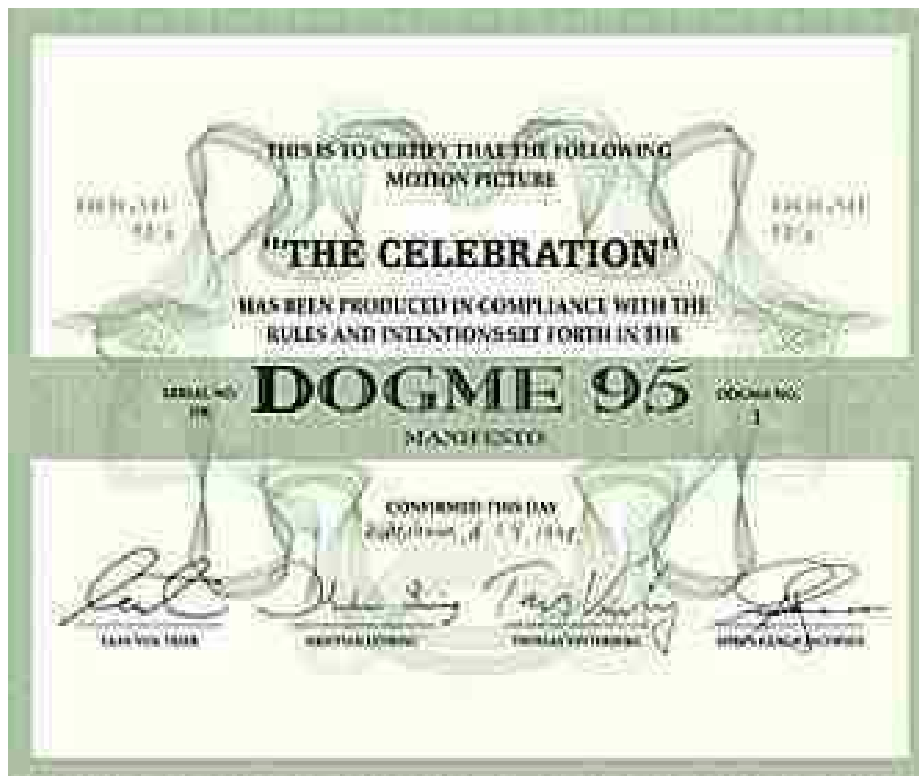
Thus I make my VOW OF CHASTITY

Copenhagen, Monday 13 March 1995

On behalf of DOGMA 95, Lars von Trier, Thomas Vinterberg

Quelle: http://www.franzreichle.ch/images/3pdfs_kurs/dogma95_D-E.pdf ,
17.07.2010

Dogmazertifikat für „Das Fest“



Quelle: <http://www.brightlightsfilm.com/28/dogme1.htm> 17.07.2010

Heldenreise nach Christopher Vogler

Ausgangspunkt ist die gewohnte Welt des Helden.

- 1 Der Held wird zum Abenteuer gerufen.
- 2 Diesem Ruf verweigert er sich daraufhin zumeist.
- 3 Ein Mentor überredet ihn daraufhin die Reise anzutreten, und das Abenteuer beginnt.
- 4 Der Held überschreitet die erste Schwelle, nach der es kein Zurück mehr gibt.
- 5 Daraufhin wird er vor erste Bewährungsproben gestellt und trifft dabei auf Verbündete und Feinde.
- 6 Nun dringt er bis zur tiefsten Höhle vor und trifft dabei auf den Gegner.
- 7 Hier findet die entscheidende Prüfung statt: Konfrontation und Überwindung des Gegners.
- 8 Der Held wird belohnt, indem er z.B. den Schatz oder das Elixier raubt.
- 9 Nun tritt er den Rückweg an, während dessen es zur Auferstehung des Helden kommt.
- 10 Diese Auferstehung ist nötig, da er durch das Abenteuer zu einer neuen Persönlichkeit gereift ist.
- 11 Anschließend tritt der Held mit dem Elixier den Heimweg an.

Quelle:

[http://de.wikipedia.org/wiki/Heldenreise#Der Zyklus der Heldenreise nach Vogler](http://de.wikipedia.org/wiki/Heldenreise#Der_Zyklus_der_Heldenreise_nach_Vogler) 19.07.2010

Selbständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe.

Alle Teile, die wörtlich oder sinngemäß einer Veröffentlichung entstammen, sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde noch nicht veröffentlicht oder einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.“

Berlin, 29.07.2010

Josefine Scheffler